

**ADAPTACIÓN MUSICAL DEL BAMBUCO “BOCHICANEANDO” PARA
GRUPO DE CÁMARA CONFORMADO POR FLAUTA TRAVERSA,
TROMBÓN Y PIANO**

**SALOMÉ BOLÍVAR LOAIZA
1088340784**

**PAULA ANDREA DEVIA CANCHALA
1032460614**



**FACULTAD DE BELLAS ARTES Y HUMANIDADES
LICENCIATURA EN MÚSICA
2019**

**ADAPTACIÓN MUSICAL DEL BAMBUCO “BOCHICANEANDO” PARA
GRUPO DE CÁMARA CONFORMADO POR FLAUTA TRAVERSA,
TROMBÓN Y PIANO**

**SALOMÉ BOLÍVAR LOAIZA
1088340784**

**PAULA ANDREA DEVIA CANCHALA
1032460614**

**Trabajo de Grado presentado como opción parcial para optar
al título de Licenciado (a) en Música.**

**Director
HAROLD MARÍN VALENCIA
Licenciado y Magister en Música**

**UNIVERSIDAD TECNOLÓGICA DE PEREIRA
FACULTAD DE BELLAS ARTES Y HUMANIDADES
LICENCIATURA EN MÚSICA
2019**

CRÉDITOS

Relación de personas que participarán en este proyecto

1	NOMBRE COMPLETO: Salomé Bolívar Loaiza				
FUNCIÓN EN EL PROYECTO					
Autor	<input checked="" type="checkbox"/>	Director	<input type="checkbox"/>	Asesor	<input type="checkbox"/>
CORREO ELECTRÓNICO: salomebolivarloaiza@gmail.com					
INFORMACIÓN ACADÉMICA					
Estudiante de 10 semestre en el programa Licenciatura en Música en la línea de Trombón					
2	NOMBRE COMPLETO: Paula Andrea Devia Canchala				
FUNCIÓN EN EL PROYECTO					
Autor	<input checked="" type="checkbox"/>	Director	<input type="checkbox"/>	Asesor	<input type="checkbox"/>
CORREO ELECTRÓNICO: pauladevia7@gmail.com					
INFORMACIÓN ACADÉMICA					
Estudiante de 10 semestre en el programa Licenciatura en Música en la línea de Flauta Traversa					
3	NOMBRE COMPLETO: Harold Marín Valencia				
FUNCIÓN EN EL PROYECTO					
Autor	<input type="checkbox"/>	Director	<input checked="" type="checkbox"/>	Asesor	<input type="checkbox"/>
CORREO ELECTRÓNICO: hmarin@utp.edu.co					
INFORMACIÓN ACADÉMICA					
Licenciado y Magister en Música					
4	NOMBRE COMPLETO: José Manuel Gaviria Ayala				
FUNCIÓN EN EL PROYECTO					
Autor	<input type="checkbox"/>	Director	<input type="checkbox"/>	Asesor	<input checked="" type="checkbox"/>
CORREO ELECTRÓNICO: manuel_sax7@hotmail.com					
INFORMACIÓN ACADÉMICA					
Licenciado y Magister en Música.					

RESUMEN

El presente proyecto consiste en la adaptación del bambuco “Bochicaneando” del compositor Santandereano Luis Uribe Bueno, a un formato instrumental innovador, el cual consta de Flauta Traversa, Trombón y Piano. Se realiza y sustenta un análisis estructural, armónico y temático de la obra, para luego describir los lineamientos sonoros, texturales y tímbricos que se tuvieron en cuenta para el desarrollo y construcción de la adaptación.

PALABRAS CLAVE: Adaptación, Bambuco, Flauta Traversa, Trombón, Piano.

ABSTRACT

This project consists on the adaptation of the bambuco "BOCHICANEANDO" from the Santandereano composer Luis Uribe Bueno, to an innovative instrumental format which consists of traverse flute, trombone and piano. A structural, thematic and harmonic analysis of the piece was made, to then describe the sound, textural and timbre guidelines that were taken into account for the development and construction of the adaptation.

KEYWORDS: Adaptation, Bambuco, Traverse Flute, Trombone, Piano.

AGRADECIMIENTOS

El presente proyecto de investigación lo dedicamos principalmente a Dios, por ser la guía de nuestras vidas, por darnos la fortaleza y sabiduría para cumplir el reto que requería este proyecto.

A nuestros padres, por su amor, trabajo y sacrificio en todos estos años, gracias a ustedes hemos logrado llegar hasta aquí y convertirnos en lo que somos. Es un privilegio y orgullo ser sus hijas, son los mejores padres.

A la Universidad Tecnológica de Pereira, a toda la Licenciatura en Música, a nuestros profesores quienes con la enseñanza de sus conocimientos hicieron que pudiéramos crecer día a día como profesionales, gracias a cada uno de ustedes por su paciencia, dedicación y apoyo incondicional.

Y por último a todas las personas, familia, amigos y colegas que nos han apoyado y han hecho que el trabajo se realice con éxito en especial a aquellos que nos abrieron las puertas y compartieron sus conocimientos.

CONTENIDO

1	INTRODUCCIÓN	14
2	ÁREA PROBLEMÁTICA.....	15
2.1	DESCRIPCIÓN DEL CONTEXTO.	15
2.2	ASPECTOS QUE INTERVIENEN.....	15
2.3	PREGUNTAS QUE GUIARÁN LA INVESTIGACIÓN.....	16
3	OBJETIVOS	17
3.1	GENERAL	17
3.2	ESPECÍFICOS	17
3.3	PROPÓSITOS.....	17
4	JUSTIFICACIÓN	18
5	MARCO TEÓRICO.....	20
5.1	ADAPTACION MUSICAL.....	20
5.2	ORQUESTACIÓN E INSTRUMENTACIÓN.....	25
5.3	BAMBUCO.	27
5.4	LUIS URIBE BUENO	30
5.5	MÚSICA Y GRUPO DE CÁMARA.	31
5.6	FLAUTA TRAVERSA.....	33
5.7	TROMBÓN.....	35
5.8	PIANO	37
6	ANTECEDENTES	40
7	METODOLOGÍA.....	44
7.1	TIPO DE TRABAJO.....	44
7.2	TÉCNICA DE RECOLECCIÓN DE DATOS.....	44
8	RESULTADOS	45
8.1	ANÁLISIS DE LAS CARACTERISTICAS MUSICALES DEL BAMBUCO “BOCHICANEANDO”	45
8.2	ANÁLISIS FORMAL DEL BAMBUCO “BOCHICANEANDO”	46
8.3	DESCRIPCIÓN DEL PROCESO DE LA ADAPTACIÓN	53
9	DISCUSIÓN DE LOS RESULTADOS	73
10	CONCLUSIONES	76
11	RECOMENDACIONES	78

12	BIBLIOGRAFÍA	80
13	WEBGRAFIA.....	82
	ANEXOS	CD

ILUSTRACIONES

Ilustración 1. Flauta Traversa.....	33
Ilustración 2. Trombón	35
Ilustración 3. Piano	37
Ilustración 4 Introducción. Compases (1-7)	47
Ilustración 5 Sección A. Frase a. Compases (8-15).....	47
Ilustración 6 Sección A. Frase a'. Compases (16-23)	48
Ilustración 7 Sección B. Frase b. Compases (30-38).....	49
Ilustración 8 Sección B. Frase c. Compases(39-48)	50
Ilustración 9 Sección C. Frase d. Compases (51-58).....	50
Ilustración 10 Sección C. Frase d'. Compases (59-65).....	51
Ilustración 11 Sección C. Frase d''. Puente y Compases (66-76)	52
Ilustración 12 Sección C. Frase e. y Final. Compases (77-87)	52
Ilustración 13 Partitura para guitarra solista. Versión del mismo autor. Pág. 2	54
Ilustración 14 Partitura para guitarra solista. Versión del mismo autor. Pág.1	54
Ilustración 15 Patrón Rítmico Tradicional del Bambuco.....	55
Ilustración 16 Estructura y Textura. Introducción (1-8)	59
Ilustración 17 Estructura y Textura. Sección A. Frase a'. Compases (16-24).....	60
Ilustración 18 Estructura y Textura. Sección A. Frase a. Compases (8-16)..	60
Ilustración 19 Estructura y Textura. Sección A. Transición a la B. Compases (24-29)	60
Ilustración 20 Estructura y Textura. 2da Casilla y Sección B. Frase b. Compases (29-40)	61
Ilustración 21 Estructura y Textura. Sección B. Frase c. Compases (41-50)	61
Ilustración 22 Estructura y Textura. Sección C. Frase d'. Compases (61-68)	62
Ilustración 23 Estructura y Textura. Sección C. Frase d. Compases (51-60)	62

Ilustración 24 Estructura y Textura. Sección C. Transición y Frase d". Compases (69-77)	63
Ilustración 25 Estructura y Textura. Sección C. Frase e. Compases (78-86)	63
Ilustración 26 Estructura y Textura. Final. Compases (87-91)	64
Ilustración 27 Registro de la Flauta Traversa	65
Ilustración 28 Registro de la Flauta Traversa utilizado en la Adaptación	65
Ilustración 29 Registro del Piano	66
Ilustración 30 Registro y Acompañamiento del Piano utilizado en la Adaptación	67
Ilustración 31 Registro del Trombón	68
Ilustración 32 Registro del Trombón utilizado en la Adaptación	68
Ilustración 33 Asociación del Trombón con la Flauta Traversa y Piano	69
Ilustración 34 Dinámicas utilizadas en la Adaptación	70
Ilustración 35 Fraseo utilizado en la Adaptación	71

LISTA DE TABLAS

Tabla 1. Adaptaciones Musicales del bambuco "Bochicaneando"	24
Tabla 2 Forma Musical del Bambuco "Bochicaneando" por número de compases	46
Tabla 3 Análisis Armónico. Introducción. Compases (1-7).	47
Tabla 4 Análisis Armónico. Sección A. Compases (8-15).....	48
Tabla 5 Análisis Armónico. Sección A. Compases (16-23).....	49
Tabla 6 Análisis Armónico. Sección B. Compases (30-38).....	49
Tabla 7 Análisis Armónico. Sección B. Compases (39-48).....	50
Tabla 8 Análisis Armónico. Sección C. Compases (51-58).....	51
Tabla 9 Análisis Armónico. Sección C. Compases (59-65).....	51
Tabla 10 Análisis Armónico. Sección C. Compases (66-76).....	52
Tabla 11 Análisis Armónico. Sección C. Compases (77-87).....	53
Tabla 12 Armonía Bambuco "Bochicaneando"	56
Tabla 13 Síntesis de los Resultados.....	73

LISTA DE ANEXOS

ANEXO A. Partitura “Bochicaneando” versión para guitarra, del mismo autor.

ANEXO B. Partitura de la Pre-Adaptación de “Bochicaneando”.

ANEXO C. Partitura primera versión de la Adaptación de “Bochicaneando”.

ANEXO D. Score y partes individuales de la Adaptación Final de “Bochicaneando”.

GLOSARIO

Textura musical: La textura musical es la forma en que los materiales melódicos, rítmicos y armónicos se combinan en una composición, determinando así la cualidad sonora global de una pieza. La textura designa la forma de relacionarse las diversas voces que intervienen en una pieza musical. Se denominan voces a las diversas líneas melódicas simultáneas, sean vocales o instrumentales.¹

Rango dinámico: El rango dinámico no es más que la diferencia de nivel de presión sonora existente entre los sonidos más bajos y los sonidos más altos que podemos escuchar. Esta diferencia de sonido se mide en dB (decibelios). Cuanto mayor sea la diferencia en dB, mayor será el rango dinámico del audio.²

Gliss: Término que indica el deslizamiento continuo de una nota a otra. No es una palabra genuinamente italiana sino la italianización del verbo francés glisser, que significa “resbalar”, “deslizar”. La notación de un glissando se hace sea escribiendo una escala cromática, ascendente o descendente, usando los valores de nota más pequeños, o bien con una línea diagonal u ondulada que une las notas más agudas con las más graves.³

¹ Disponible en Internet: <https://gsdgmusica.wordpress.com/2014/09/23/textura-musical/>

² Disponible en Internet: <https://geekland.eu/que-es-el-rango-dinamico-audio-ventajas/>

³ Disponible en Internet: <https://musicaenmexico.com.mx/musicomania/glissando/>

1 INTRODUCCIÓN

El presente proyecto de grado “Adaptación musical del Bambuco Bochicaneando para grupo de cámara conformado por flauta traversa, trombón y piano”, es un proceso de investigación y exploración de nuevas sonoridades tímbricas para la música andina colombiana, específicamente del bambuco, tomando como base a un grupo de cámara con un formato innovador para el género, conformado por instrumentos musicales como la flauta traversa, el trombón y el piano; y para descubrir esas nuevas sonoridades se hará una adaptación de “Bochicaneando”, un bambuco del compositor Luis Uribe Bueno, resaltando a lo largo de la investigación, el proceso que se llevó acabo para realizar la adaptación, la recopilación de la información sobre los temas relacionados, la elaboración del análisis de la obra, el desarrollo de las fases de la adaptación y por último la adaptación final.

2 ÁREA PROBLEMÁTICA

2.1 DESCRIPCIÓN DEL CONTEXTO.

En el programa Licenciatura en Música de la Universidad Tecnológica de Pereira, localizada en la vereda la Julita en el suroriente del municipio de Pereira, se presenta la oportunidad de hacer una adaptación al bambuco “Bochicaneando” del compositor Luis Uribe Bueno para grupo de cámara con un formato instrumental innovador de flauta traversa, trombón y piano, en el periodo comprendido entre el primer y segundo semestre del año 2018.

2.1.1 DEFINICIÓN DEL PROBLEMA.

En el programa Licenciatura en Música de la Universidad Tecnológica de Pereira no se promueve, ni incentiva la creación de ensambles o agrupaciones con formatos instrumentales innovadores, que permitan explorar las sonoridades tímbricas en los instrumentos y también la falta motivación por parte de los estudiantes a participar en los espacios de experimentación que traten sobre la creación musical (Composiciones, Arreglos y Adaptaciones), lo cual no les permite un desarrollo integral artístico y experimental.

2.2 ASPECTOS QUE INTERVIENEN.

Los aspectos se definen por: La necesidad de renovar el repertorio del bambuco colombiano y adaptarlo a las agrupaciones que tienen formatos instrumentales distintos e innovadores para el género.

2.2.1 ASPECTO 1.

Se requiere describir el proceso del análisis musical integral hecho al bambuco “Bochicaneando” del compositor Luis Uribe Bueno.

2.2.2 ASPECTO 2.

Se requiere describir el proceso de adaptación de la obra “Bochicaneando” del compositor Luis Uribe Bueno.

2.2.3 ASPECTO 3.

Se requiere definir las características del género Bambuco en la obra musical “Bochicaneando” del compositor Luis Uribe Bueno.

2.3 PREGUNTAS QUE GUIARÁN LA INVESTIGACIÓN.

A partir de lo anteriormente descrito y evidenciado, se plantean las siguientes preguntas de investigación.

2.3.1 PREGUNTA GENERAL O HIPÓTESIS DE TRABAJO

¿Cómo realizar una adaptación musical del bambuco “Bochicaneando” del compositor Luis Uribe Bueno tomando como base una versión para guitarra hecha por el mismo autor para grupo de cámara conformado por Flauta Traversa, Trombón y Piano?

2.3.2 PREGUNTAS ESPECÍFICAS

- ¿Cómo realizar un análisis musical formal del bambuco “Bochicaneando”?
- ¿Cómo describir el proceso de adaptación de la obra “Bochicaneando” para flauta travesa, trombón y piano?
- ¿Cuáles son los aspectos más relevantes en el proceso de la adaptación sobre la obra “Bochicaneando”?
- ¿Cuáles son las características del género Bambuco en la obra musical “Bochicaneando” del compositor Luis Uribe Bueno?

3 OBJETIVOS

3.1 GENERAL

Elaborar una adaptación musical del bambuco “Bochicaneando” del compositor Luis Uribe Bueno para grupo de cámara conformado por Flauta Traversa, Trombón y Piano.

3.2 ESPECÍFICOS

- Realizar un análisis musical integral del bambuco “Bochicaneando” del compositor Luis Uribe Bueno.
- Describir el proceso de adaptación de la obra “Bochicaneando” del compositor Luis Uribe Bueno.
- Definir las características del género Bambuco en la obra musical “Bochicaneando” del compositor Luis Uribe Bueno.

3.3 PROPÓSITOS

- Crear un grupo de cámara conformado por Flauta Traversa, Trombón, y Piano.
- Generar un antecedente y punto de referencia para la comunidad académica musical que quiera indagar sobre las adaptaciones para grupos de cámara.
- Promover e incentivar a la comunidad académica, para que implementen espacios de exploración y experimentación en la creación musical y de agrupaciones con formatos instrumentales distintos e innovadores.

4 JUSTIFICACIÓN

Novedad: Este proyecto de investigación ofrece novedad en cuanto al formato instrumental de la adaptación, ya que el género que se escogió (Bambuco) a lo largo de su historia, ha mantenido formatos instrumentales tradicionales conformados por cuerdas pulsadas y otros instrumentos autóctonos de la región andina, pero cabe resaltar que hace algún tiempo, la música andina colombiana ha explorado con formatos no comunes y a la vez innovadores para el género, por lo anterior, se pretende incluir en el bambuco, formatos instrumentales innovadores, siendo este el caso Flauta Traversa, Trombón y Piano, para que se expongan nuevas sonoridades y timbres en esta música.

Interés: Este proyecto reúne diversos intereses, el primero consiste en obtener conocimientos musicales e históricos por medio de la investigación, el segundo es servir como referente y antecedente para futuros investigadores en el campo de las adaptaciones, el bambuco y grupos de cámara y el tercero, incursionar en el campo de la música andina Colombiana de la nueva expresión, esto hace referencia a la experimentación e inclusión de nuevas armonizaciones y formatos instrumentales en la interpretación de la música andina colombiana; y un medio importante para promover esta música, son los concursos nacionales en la modalidad que denominan “libre”, dicha modalidad como una forma alterna de enaltecer e interpretar dicha música, por lo tanto, este proyecto es una oportunidad para dar reconocimiento a la existencia de este tipo de escenarios y espacios.

Utilidad: El proyecto busca promover e incentivar a la comunidad académica musical tanto a nivel local como nacional, la renovación y ampliación del repertorio para el bambuco, implementándolo a agrupaciones con formatos instrumentales innovadores.

Viabilidad y factibilidad: La información de este proyecto, es viable y factible, puesto que se ha realizado la investigación por medio de libros e internet de fuentes confiables y verificadas, enfocadas a los temas tratados a lo largo del proyecto y de asesorías por parte de expertos en música.

Pertinencia: El proyecto es pertinente pues fortalece, incentiva y complementa el conocimiento, la creatividad y la exploración en muchos de los temas vistos a lo largo de la carrera, además es requisito para optar al título de licenciado en música de la Universidad Tecnológica de Pereira.

5 MARCO TEÓRICO

5.1 ADAPTACION MUSICAL.

Se debe saber que la música no tiene reglas, es un arte y no una ciencia, pues se tiene la libertad de hacer con ella lo que se quiera, siempre y cuando se siga unas pautas patentadas por los grandes exponentes de la música a través de la historia y lo cual ayuda a darle coherencia, gusto y belleza a una obra musical, porque a la hora de componer, transcribir, re-armonizar, hacer arreglos o adaptar, se debe tener en cuenta que la persona que lo vaya a hacer, pone sus propias reglas y conocimientos sobre la teoría, para así decidir cuál es la manera más eficaz de llegar a lo que se quiere.

Se debe establecer las diferencias entre arreglo musical y adaptación musical, para no generar confusiones, el “arreglo musical” se define por modificar o ajustar lo que ya se ha creado, para darle un nuevo sentido a la música, dándole una cierta libertad al creador al momento de realizarlo y la “adaptación musical” es usar lo que ya está creado y moldearlo de tal manera que se preserve la idea del compositor sin alterar su sentido.

Ahora, para explicar mejor de que se trata y para que se hace una adaptación musical, se debe saber cuál es su significado a mayores rasgos. Una adaptación musical consiste en la reorganización de una obra musical a un formato diferente al establecido originalmente, en este campo el músico debe tener mucho conocimiento sobre armonía y orquestación, para poder enriquecer la música y darle la debida importancia a cada uno de los instrumentos que están incluidos en el formato.

El arreglista debe manejar unas herramientas técnicas básicas de su oficio musical, tales como: las relaciones sonoras en el

sistema de base (armonía, contrapunto...); las posibilidades técnicas de los instrumentos con los que cuenta (instrumentación) y sus combinaciones (orquestación); las diversas organizaciones de la música en el tiempo (forma)...Sin embargo, un recetario de los recursos técnicos y su aplicación no garantizan el éxito de sus diseños, especialmente los que involucran un mayor desarrollo creativo.⁴

El objetivo principal al hacer una adaptación musical es dar a conocer una obra con una instrumentación diferente para experimentar con nuevas sonoridades, realizar procesos formativos y darle más posibilidades interpretativas a una pieza musical y a los instrumentistas, enriquecer el repertorio de un instrumento y difundir los géneros musicales de una cultura en la sociedad, promoviendo e incentivando el desarrollo de las artes en el país.

Adaptar un repertorio musical implica organizar estéticamente la obra de acuerdo con las capacidades y condiciones técnicas de la agrupación que se dispone, muchas veces es difícil encontrar un repertorio que se adecue a las características e intereses de los intérpretes, por tal motivo, se precisa adaptar para otro tipo de formato que sí supla las necesidades.

Una vez se realice un diagnóstico para evaluar el nivel interpretativo del grupo de cámara, se deben identificar las limitaciones y posibilidades de adaptar las obras musicales, teniendo en cuenta el grado de dificultad del repertorio seleccionado y los recursos disponibles y posteriormente, “hacer una exploración prudente e inteligente manteniendo una observación permanente del proceso de aplicación y de sus resultados, buscando aprender de la

⁴ VALENCIA, Victoriano. En: Cartilla de arreglos para banda nivel 1. Colombia, 2005. P.6.

experiencia directa”⁵; los instrumentistas deben estar sujetos a nuevos retos interpretativos y técnicos, para explotar al máximo su destreza y técnica en el instrumento, enfrentándose a casos muy particulares en su ejecución e interpretación.

Lo expuesto anteriormente, lo comprende Victoriano Valencia⁶ el autor que citamos como:

- **IDEA-OBJETIVO** (Impulso básico, criterio estético, objetivo del diseño, ámbitos de circulación...).
- **MEDIOS** (Niveles de los intérpretes, herramientas técnicas y tecnológicas, publicidad...).

En este punto se hará más énfasis en cómo es la adaptación técnica y estructuralmente.

Lo primero que se debe de hacer antes de iniciar, es conocer en totalidad la obra a la cual se le hará la adaptación, aspectos tales como el origen y género de la obra, estilo e historia del compositor, contexto en la que se realizó la obra etc. Y ya aspectos musicales como medidas de tiempo, tonalidad, duración de la obra, motivos y frases, articulaciones e interpretación etc. Se recomienda escuchar otras obras del mismo género para explorar más el estilo y sus características, cuando se tenga esta información más procesada y analizada lo siguiente es indagar más a fondo en lo musical de la obra, hablando específicamente de las bases armónicas como acordes y progresiones etc., las bases percutidas, vistas como acompañamiento a la melodía y la base instrumental, con qué instrumentos se cuenta y con cuales se va a trabajar, el diseño de la melodía, forma y estructura de la obra.

⁵ REY, Jesús Alberto. En: Manual Básico para la Adaptación y Arreglo de Repertorio Vocal. Colombia, 2004.P.21

⁶ VALENCIA, Victoriano. En: Cartilla de arreglos para banda nivel 1. Colombia, 2005. P.6.

Después de todo ese análisis a la obra, sigue el análisis al grupo al cual se adaptará la obra, el formato en cantidad (cuantos) y qué instrumentos (cuales), el nivel de cada uno de los instrumentistas en cuanto a técnica, interpretación y conocimientos teóricos musicales etc.

Luego de esta indagación se empieza a trabajar en la escritura de la adaptación, teniendo como prioridad el formato de instrumentos a los que se va a adaptar y escoger que instrumentos llevaran la melodía y que otros llevaran la armonía o percusión, al definir esta parte se decide el juego de las voces entre los instrumentos, si uno lleva la melodía el otro que acompañamiento le hará a esa melodía y de qué manera, en esta parte ya el músico adaptador está en la total libertad de hacer lo que considere mejor para la nueva versión de la obra, es importante tener en cuenta de no cambiar en absoluto la melodía, pues esto es la esencia de la obra; y saber que el acompañamiento no son solo notas quietas en la armonía, sino que pueden tener movimiento y hasta convertirse en contra melodías. Agregar las articulaciones, fraseos, dinámicas, efectos etc... Mejor dicho, enfatizar en la interpretación que se le quiere dar, ya sea según el estilo del género, el del compositor o del músico adaptador, esto le dará gusto y belleza a la obra. Esta es la parte donde el músico-adaptador demostrará y plasmará toda su capacidad musical, pues el mismo se dará su reconocimiento en el gremio musical.

Luego de todo ese proceso de creación y modificación se dará por culminada la adaptación de la obra y entregada al grupo que la interpretará, en donde se evidenciará la manera de ejecución y se demostrará la calidad de la obra adaptada, teniendo en cuenta todos los conceptos ya antes mencionados. Hay que aclarar que este modo de escribir música se basa en el intento-error, llevando a la práctica en cada nueva adaptación lo aprendido, ampliando así las posibilidades de nuevos conocimientos y experiencias.

A continuación, se mencionarán algunas adaptaciones realizadas del bambuco “Bochicaneando” con formatos instrumentales tradicionales e innovadores:

Tabla 1. Adaptaciones Musicales del bambuco “Bochicaneando”.

N.	INTERPRETE	FORMATO	DISPONIBLE EN:
1	Rafael Aponte & Edwin Guevara	Flauta y Guitarra	https://youtu.be/-GrNsyHNS0E
2	Grupo instrumental Caimaré	Bandolas, Tiples, Guitarras, Clarinetes y Flautas	https://youtu.be/s8sxOJPxLro
3	Cuarteto Colombiano	Dos Bandolas, Tiple, Guitarra	https://youtu.be/Em8J23hl69Q
4	La Versión Ensamble	Flauta, Guitarra, Contrabajo y Percusión	https://youtu.be/Si4sva3n4pw
5	Cuarteto Instrumental Becao	Dos Bandolas, Tiple, Guitarra	https://youtu.be/FjGL9SZ06PA
6	Agrupación Musical Cucuana	Piano	https://youtu.be/4vXCOQQ3BN4

5.2 ORQUESTACIÓN E INSTRUMENTACIÓN.

El término "orquestación" es la manera de distribuir las diferentes partes de una composición musical entre los distintos instrumentos que forman la orquesta, agrupando algunos de ellos para poder obtener unos determinados efectos de timbre.⁷

Aunque la distribución de los fragmentos musicales en función de su timbre no se sistematizó hasta el siglo XVIII, las técnicas de combinación instrumental tienen su origen en las más remotas y sencillas manifestaciones musicales.

El compositor y pedagogo Alan Belkin, hace referencia a lo anterior y considera que:

La concepción común de que la orquestación es simplemente asignar timbres a las líneas es muy inadecuada. El timbre es un aspecto potente del carácter musical. Para usarlo eficazmente, se requiere de mucho conocimiento sobre la textura -las maneras en que familias instrumentales pueden combinarse -y cómo cambios de timbre afectan nuestra percepción de la forma musical. De hecho, no existe ningún área musical que no sea dependiente del timbre: incluso hasta el ejercicio de armonía más elemental. La tensión de una apoyatura cambiará drásticamente dependiendo si es para voces, cuerdas, o piano. Nuestra definición de orquestación será, por consiguiente: Componer con los timbres.⁸

⁷ Orquestación. (n.d.) *Gran Diccionario de la Lengua Española*. (2016). <https://es.thefreedictionary.com/orquestaci%C3%B3n>

⁸ BELKIN, Alan. Orquestación Artística. Traducido por Camilo Bustamante Reyes. Yale University Press. 2001. Pg.3

En las guías de orquestación que se consultaron, Principios de Orquestación de Rimsky Korsakov, Orquestación Artística de Alan Belkin y El Estudio de la Orquestación de Samuel Adler, los autores coinciden con los mismos contenidos, pero enfocados de distinta manera, por ejemplo, todos hablan sobre los instrumentos de cuerda frotada, maderas, metales y percusión y explican el diseño, la afinación, el registro, el rango dinámico, las técnicas de cada instrumento, pero cuando describen el comportamiento de cada uno en cierta sección con la orquesta, las apreciaciones cambian, pues a algunos les parece que las maderas solo suenan bien con las mismas maderas o que las maderas suenan bien con cuerdas frotadas, y otros sin fin de apreciaciones. Por lo tanto, cada quien es libre de crear música a su manera, siempre y cuando tenga los fundamentos para sustentarlo.

La instrumentación es el arte de combinar las posibilidades de los distintos instrumentos con el fin de concretar sus responsabilidades de ejecución dentro de una pieza musical. Por su parte, la orquestación constituye una aplicación del concepto general de instrumentación a la orquesta sinfónica. Ambos términos se basan en la capacidad de los instrumentos de aportar una amplia variedad de efectos sonoros en función de su timbre y su tesitura.

En el ámbito de la instrumentación, las técnicas de arreglos y adaptaciones cuentan con una acendrada tradición en la música occidental. Consisten en la transcripción de composiciones para determinados timbres de acuerdo con las sensaciones que se pretende evocar y con las limitaciones en cuanto a tesitura de los instrumentos disponibles.⁹

A diferencia de las técnicas de orquestación, que reducen su ámbito a las grandes orquestas sinfónicas, el arte de la instrumentación se extiende a los

⁹Disponible en internet: <http://www.entradagratis.com/enciclopedia-de-musica-y-danza/32512/INSTRUMENTACION-Y-ORQUESTACION.htm>

variados conjuntos instrumentales que interpretan obras de raíces no occidentales, como las orquestas javanesas y balinesas y los conjuntos tradicionales de África, la India y el lejano oriente, y a las orquestas de pequeño tamaño dentro de las manifestaciones de occidente, entre las que pueden citarse los conjuntos de jazz, rock, etc.¹⁰

Las primitivas normas de instrumentación, previas al afianzamiento de las grandes orquestas, asignaban las funciones de cada instrumento en virtud de criterios descriptivos o puramente coyunturales adecuados a la tradición.

En otro contexto, según las técnicas de descripción de sensaciones musicales, los violines de la época barroca representaban variadas estampas de la naturaleza, y los trombones se identificaron durante siglos con los efectos sombríos e infernales en las obras dramáticas. Con el transcurso de los siglos, los instrumentos de viento asumieron un papel más colorista dentro del conjunto, apoyados en la brillantez y versatilidad de que los dotaron las técnicas de construcción utilizadas en los siglos XVIII y XIX. En esta época, adquirieron notable relevancia en la orquestación los instrumentos de teclado, entre los que el piano aprovechó la amplitud de su tesitura y sus excelentes aptitudes como solista y acompañante para convertirse en el elemento más importante de la música del siglo XIX.¹¹

5.3 BAMBUCO.

La música del bambuco, de origen africano, traído por los esclavos de Bambuk. A nuestras costas, llegó a Santafé en los tiempos de la colonización. Su música en el tiple tiene aire y compás semejantes al del torbellino, siempre

¹⁰ Disponible en internet: <http://www.entradagratis.com/enciclopedia-de-musica-y-danza/32512/INSTRUMENTACION-Y-ORQUESTACION.htm>

¹¹ Disponible en internet: <http://www.entradagratis.com/enciclopedia-de-musica-y-danza/32512/INSTRUMENTACION-Y-ORQUESTACION.htm>

por tono menor; los más comunes son mí, re y la. El canto del bambuco es más melodioso, más melancólico que el del torbellino¹², lo comenta así el autor Pedro M. Ibáñez quien muestra que el bambuco es procedente de otras tierras por lo cual no se considera autóctono de Colombia, una combinación de ritmos y melodías que los habitantes de esa época lo consideraban como suyo.

El proceso de hacer folclórico al bambuco puede verse como una confrontación entre la oralidad y la escritura, donde la primera, a pesar de su fuerza, es excluida de un posible plano estético frente a una cultura escrita, privilegiada como rasgo de civilización. Otra implicación del mismo fenómeno es que una sociedad construyendo folclor, escoge los elementos que la proyectan al futuro y no las que lo atan al pasado, visto como primitivo.¹³

En cuanto a la historia del bambuco en sus orígenes todavía es un misterio, pero existe una carta en donde el general Francisco de Paula Santander menciona el bambuco, la carta data del 6 de diciembre de 1819, y esto da la referencia de lo importante que era el bambuco para el pueblo en época de guerra.

Refréscate en el Puracé, báñate en el río Blanco, visita las monjas de la Encarnación, tómale el bizcochuelo, diviértete

¹² IBÁÑEZ, Pedro M. Crónicas de Bogotá, Tomo 1, Pg 155.

¹³ CONFERENCIA PARA LA OCTAVA SEMANA DE LA MÚSICA Y LA MUSICOLOGÍA, INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA "CARLOS VEGA" (4 de noviembre de 2011, Argentina) El bambuco, música "nacional" de Colombia: entre costumbre, tradición inventada y exotismo. Martha Enna Rodríguez Melo. Pg.15

oyendo a tu batallón, baila una y otra vez el bambuco, no olvides en los convites el muchuyaco.¹⁴

Esta carta es escrita por el general Santander para el general Paris que se encontraba en Popayán...

El bambuco se considera una especie de protesta contra la cultura española, siendo tan especial entre los campesinos que se convierte en la música que identificaba al pueblo, ellos mismos con su tiple, bandola y guitarra, acompañaban sus momentos de descanso, sus comidas o antes de ir a la batalla el bambuco estaba presente.

El bambuco posee un ritmo tan extraño como perfecto. Resiste a la escritura musical por que los signos de ésta son insuficientes para marcar el carácter de este género, El ritmo del bambuco se puede escribir en una métrica de 3/4 o de 6/8, donde lo importante no es tanto la métrica como tal, sino saber dónde van ubicados los acentos y donde está ubicado el cambio armónico. Aunque se puede escribir en cualquiera de estas dos métricas, la tendencia a escribirlo en 3/4 viene desde finales del siglo XIX, cuando el maestro Pedro Morales Pino llevó por primera vez al pentagrama un bambuco escribiéndolo en 3/4.¹⁵

Las melodías en el bambuco funcionan como una pregunta-respuesta. Si el bambuco es vocal, la curva melódica muy pocas veces excede la extensión de una octava, pero en los bambucos instrumentales esta condición cambia dependiendo del registro del instrumento. Es importante tener en cuenta

¹⁴ ROJAS, Martínez Axel Alejandro. estudios afrocolombianos aportes para un estado del arte, Memorias del Primer Coloquio Nacional de Estudios Afrocolombianos. Popayan. 2001. P.328.

¹⁵ MARTINEZ, Ossa Camilo Eduardo. Composición y Producción de bambucos y pasillos basado en estilo musical bogotano de la primera mitad del siglo xx. Maestro en Música con énfasis en Composición y Producción. Bogotá D.C. Pontificia Universidad Javeriana. 2009. Pg, 22

que al tratarse de frases pregunta-respuesta, la melodía global debe tener fluidez y no caer siempre en la misma nota. En los bambucos instrumentales la melodía puede pasar de un instrumento a otro para generar variedad tímbrica e incluso, doblar la melodía y un tercer instrumento hacer la tercera voz generando una estructura polifónica característica de este tipo de bambucos.¹⁶

Los bambucos pueden estar escritos en modo mayor o menor. La modulación a una de las partes va a tender a la relativa ya sea mayor si es menor, o menor si es mayor, y algunos énfasis a otras tonalidades como III, VI, etc. Estas modulaciones no afectan las características melódicas del bambuco. Estos cambios armónicos pretenden darle más movimiento e interés al bambuco y evitar la monotonía.¹⁷

5.4 LUIS URIBE BUENO

Arreglista, compositor, director, instrumentista, pedagogo. Nació en Salazar de las Palmas, Santander el 7 de marzo de 1916, murió en Medellín en el año 2000. Hijo de Pedro Julio Uribe y Aminta Bueno Esparza. Sus primeros estudios musicales fueron junto a Luis Mortolly y el Padre Lorenzo Rivera. Mientras vivió en Cúcuta fue profesor en diferentes colegios y academias musicales. Su primera obra, el pasillo Pulpo, data de 1938. En ese mismo año junto a Víctor Romero, con quien formó un dúo vocal-instrumental, viajó a Bogotá. Luego hacia 1940 Luis Lizcano se unió y conformaron el trío Los

¹⁶ MARTINEZ, Ossa Camilo Eduardo. Composición y Producción de bambucos y pasillos basado en estilo musical bogotano de la primera mitad del siglo xx. Maestro en Música con énfasis en Composición y Producción. Bogotá D.C. Pontificia Universidad Javeriana. 2009. Pg, 23

¹⁷ MARTINEZ, Ossa Camilo Eduardo. Composición y Producción de bambucos y pasillos basado en estilo musical bogotano de la primera mitad del siglo xx. Maestro en Música con énfasis en Composición y Producción. Bogotá D.C. Pontificia Universidad Javeriana. 2009. Pg, 23

Norteños. También integró la Orquesta de Anastasio Bolívar y el Conjunto de “Luis A. Calvo”, el cual hacía parte de la Radio Nacional de Colombia. Hacia 1948 integró como contrabajista la Orquesta de Lucho Bermúdez, a quien años más tarde (1950) sustituiría en la dirección musical cuando éste viajó a México y Cuba. Entre 1948 y 1951 ganó los concursos de música organizados por Fabricato con: el pasillo “El cucarrón”, el pasillo- joropo- bambuco “Pajobán”, el pasillo de concierto para saxofón y orquesta “Caimaré”, el torbellino Disco “Rayao” y el pasillo “El Duende”. Además, obtuvo el Centauro de Oro en el Festival de la Canción, en Villavicencio con el bambuco “Colombia Mía” en 1966. Durante 20 años (a partir de 1953) trabajó como director artístico, arreglista y productor del sello discográfico Sonolux, donde promovió la música colombiana, haciendo posible que esta fuese conocida en otros países. En su labor como Director de Extensión Cultural en 1970, en la gobernación de Jaime. R Echavarría, impulsó proyectos vitales para el desarrollo y difusión de la música en Antioquia: Plan Departamental de Bandas, La Música en Antioquia y Conozcamos nuestra música colombiana. Cuenta con más de 500 composiciones entre obras orquestales y canciones, todas ellas con una intención renovadora.¹⁸

5.5 MÚSICA Y GRUPO DE CÁMARA.

Los grupos de cámara son limitados en su cantidad de integrantes por lo cual los compositores al componer exigen, a los instrumentos y a los respectivos instrumentistas, lograr lo más completo de sus posibilidades técnico expresivas. Por eso es que en este universo de la música de cámara es dónde se encuentra mucho de la música más representativa y el legado artístico de mejor calidad de muchos compositores. Pero para dicho logro, por una parte,

¹⁸ Disponible en Internet: <http://patrimoniomusical.eafit.edu.co/handle/10784.1/2312>.
Actualizado: 22 de septiembre, 2010.

se necesita una gran capacidad de autocrítica, humildad ante el error, saber y aceptar escuchar al otro para poder trabajar en equipo.

El término de música de cámara aparece por vez primera en el barroco, se utiliza para referirse a la música de pequeños conjuntos o instrumentos solos, escrita para interpretarse bajo circunstancias caseras, en un salón o en una pequeña estancia para una audiencia limitada o ni siquiera la necesidad de esta audiencia.

A simple vista, la música de cámara implicaría la música de carácter íntimo, interpretar y escuchar para uno mismo en una sala privada más que para un gran público, y depende de la delicadeza de su uso para que tenga su deseado efecto. Esto excluye la música compuesta para ser interpretada fuera de una sala (como la militar), la cual implica que la música manifieste otra función.

La música de cámara acepta diversas formaciones instrumentales, primeramente, debemos diferenciar entre la orquesta de cámara y cualquier formación camerística. La orquesta de cámara es realmente una pequeña orquesta que tuvo en su origen con la finalidad de actuar en salas pequeñas especialmente en la corte. Puede incluir también un grupo de maderas a dos, es decir, dos instrumentistas por cada instrumento.

En los países de larga tradición musical la disciplina de música de cámara está incorporada, desde los inicios, en los programas de estudio de la práctica instrumental. Lamentablemente en nuestro país no ocurre lo mismo. Muchas de las instituciones musicales superiores incluyen esta disciplina recién en el ciclo universitario, es decir, en los últimos cuatro años de formación de los estudiantes. Si lo comparamos con otros sistemas educacionales los alumnos tienen un retraso de al menos cuatro años, lo que deja muy por debajo los estándares formativos internacionales.

5.6 FLAUTA TRAVERSA.

Ilustración 1. Flauta Traversa



La flauta travesa se considera uno de los instrumentos más antiguos y uno de los pocos que es común a la mayoría de las culturas. La flauta travesera se difundió en la Edad Media, aunque esos modelos eran muy distintos del actual. En el siglo XVI, momento en el que la flauta travesera se afianzó en el continente europeo, presentaba muy pocos agujeros, estaba desprovista de llaves y era de madera. Vivía, además, a la sombra de la flauta dulce, que acaparaba el interés de músicos y autores. Esta situación cambió durante el Barroco. Surgieron los primeros virtuosos y los constructores mejoraron de forma progresiva el instrumento. Estas aportaciones se convirtieron en una verdadera revolución durante la primera mitad del siglo XIX, cuando nació, de la mano de Théobald Boehm, la flauta travesera moderna. A partir de entonces, el instrumento adquirió un protagonismo indiscutible y el repertorio específico aumentó. Durante el siglo XX, la flauta travesera dejó de estar únicamente vinculada al ámbito clásico para integrarse a las formaciones de jazz y rock. Una concepción del virtuosismo renovada conllevó la aparición de grandes solistas que hoy continúan explorando las cualidades del instrumento y adaptando su técnica a los nuevos tiempos.¹⁹

Se divide en tres secciones: La parte superior, cabeza o boquilla, en donde se sitúa el bisel; la parte central o mecanismo y la parte inferior o pata. Los dedos se sitúan sobre los platos, que es como se denominan las “teclas” de la flauta,

¹⁹ Disponible en Internet: <http://flautisimo.blogspot.com/2010/01/breve-historia-de-la-flauta-travesera.html>

y estos pueden ser abiertos o cerrados, siendo los abiertos los más generalizados por sus prestaciones.

Fuera de la orquesta sinfónica, donde más presencia tiene la flauta es sin duda en la música de cámara. Se presta a cualquier tipo de combinación: flauta y piano, flauta y guitarra, flauta y arpa, flauta y cuarteto de cuerda, dúos de flautas, tríos, etc. así como tríos, cuartetos y quintetos de viento en donde ejerce la función de directora de grupo. Mención aparte merece la aparición en todo el mundo las orquestas de flautas con repertorio propio y un resultado sonoro muy interesante. Cabría destacar finalmente dentro del marco de la música de cámara, el auge creciente del repertorio que se dedica a flauta y percusión en sus distintas combinaciones.²⁰

Teniendo en cuenta la facilidad de mezclar su sonido en diferentes agrupaciones ya sea en una orquesta sinfónica o en un grupo de cámara, la flauta puede ayudar a afianzar el acople de sonidos de otros instrumentos haciendo más deleitable la combinación de estos colores.

²⁰ GERICO, Joaquín. La flauta. En: Melómano Digital. Revista Virtual. 23 de marzo, 2012 <http://orfeoed.com/melomano/2012/articulos/guia-practica/voces-de-la-orquesta/la-flauta-2/>

5.7 TROMBÓN.

Ilustración 2. Trombón



El trombón es un instrumento musical de la familia de vientos-metales. Viento- porque se necesita aire o soplar para producir sonido en el trombón y metal- porque están hechos de diferentes aleaciones de metales, como: el cobre, bronce y níquel. Su invención data entre el siglo XIV y el siglo XV. La evidencia sugiere que sus primeras apariciones son en Francia e Italia. Su forma era de trompeta con una vara telescópica. Los trombones de los siglos XVI y XVII son muy parecidos a los de hoy.

En el siglo XVIII se usaba el trombón en las bandas militares. Los compositores de este siglo encontraron el trombón muy útil, por ser sacro, eclesiástico y forma natural de producir sonido. Por estas características fue añadido a las orquestas de la ópera. Compositores como Mozart y Gluck, lo usaban. Los Marovianos que emigraron a los Estados Unidos de América entre el siglo XVIII y XIX, usaron el trombón en los eventos y servicios religiosos o populares de sus comunidades. Beethoven fue el primer compositor que utilizó el trombón dentro de las sinfonías.

La primera vez que el trombón participó activa y oficialmente dentro de una orquesta sinfónica, fue en la 5ta sinfonía (1808) de Beethoven, posteriormente, en su 6ta y 9na sinfonías.²¹

²¹PAGAN-PÉREZ, William. En: Manual teórico para trombonistas jóvenes. Puerto Rico.2004. P.5,6

Michael Praetorius describió en el siglo XVII al trombón como “el instrumento de viento por excelencia en música concertada de cualquier clase”. Esto en parte era debido a la naturaleza del sacabuche, así llamado en España, dotado de una doble vara que le permitía tocar con perfecta afinación en prácticamente cualquier tono, mientras que los instrumentos con agujeros para los dedos estaban usualmente contruidos para tocar óptimamente en una sola tonalidad.²²

También tiene un diseño complejo, si tenemos en cuenta el amplio conjunto de elementos que le dan forma tales como la llave de desagüe, el anillo, la vara, el codo, el puente de soporte, el anillo de la corredera, el encaje de boquilla, el tubo de encaje de la bomba al instrumento, el caballete de apoyo o el cilindro de pulgar, entre otros muchos. El Trombón Tenor y el Bajo son los más usados, como, por ejemplo: en orquestas sinfónicas, bandas de conciertos, bandas militares, orquestas de jazz y cuartetos o ensamble de trombones.

²² OLTRA, Elies Hernandis. El Trombón. En: Melómano Digital. Revista Virtual. 29 de marzo, 2012. <http://orfeoed.com/melomano/2012/articulos/guia-practica/voces-de-la-orquesta/el-trombon-2/>

5.8 PIANO

Ilustración 3. Piano



En el siglo XVIII apareció el pianoforte, para nosotros, piano. Fue creado hacia 1709 por Bartolomé Cristofori, en la bella Florencia, teniendo una gran repercusión en el campo musical. Vino a sustituir las deficiencias del clavicordio y del clavecín, que no podían hacer contrastes de intensidad. En su lugar, el piano ofrecía la ventaja de poder tocar fuerte o suave, es decir, forte o piano. De ahí proviene su nombre, pianoforte, o piano.²³

Cuando hablamos del piano nos referimos fundamentalmente a los pianos modernos diseñados y contruidos desde la última década del siglo pasado

²³ Disponible en Internet: <http://pianohistoria.blogspot.com/p/breve-historia-del-piano.html>

hasta el presente. Si bien este período de tiempo es muy amplio, los pianos que se construyeron en él pueden considerarse en conjunto puesto que las variaciones de diseño y materiales han sido menores.²⁴

Dentro de los pianos modernos encontramos dos grandes grupos:

- Pianos verticales
- Pianos de Cola

Los pianos verticales se caracterizan por poseer el arpa, las cuerdas y los martillos perpendiculares al piso. Como resultado de esto nos encontramos con un piano en el cual su apariencia exterior es la de un mueble "parado".

Los pianos de cola se caracterizan por poseer el arpa, las cuerdas y los martillos paralelos al piso. En este caso el tipo de mueble resultante esta "acostado" y el mueble en su parte posterior tiene forma de cola.

Independientemente del tamaño también podemos clasificar a los pianos según la altura relativa del mecanismo con respecto al teclado. Así en los Verticales grandes encontramos mecanismos posicionados por encima de la altura del teclado y con alturas que van desde los 26 hasta los 40 cm. En los verticales de estudio, también con mecanismos posicionados por encima de la altura del teclado, encontramos mecanismos que van desde los 18 a los 25 cm de altura. En los Verticales Consola habitualmente encontramos mecanismos compactos posicionados sobre la altura del teclado. Por último, en los Verticales Espinetas el mecanismo se halla por debajo de la altura del teclado. También pueden encontrarse, especialmente en las medidas de Pianos Verticales Grandes o de Estudio, un tipo de piano muy antiguo llamado "a bayoneta". Este tipo de piano se caracteriza por poseer los apagadores

²⁴Disponible en Internet: <https://culturizando.com/el-origen-de-un-invento-el-piano/> Fecha de Actualización: 25 de septiembre, 2013.

situados por encima de la altura de los martillos y comandados por una serie de alambres al modo de bayonetas.²⁵

El piano se compone fundamentalmente de un teclado de mecanismo de transmisión y percusión y de un sistema de cuerdas metálicas tensadas sobre un marco, de forma parecida a un arpa, pero que se halla situado en una caja de resonancia. Al ser pulsada una tecla actúa a modo de palanca que mueve el mecanismo lanzando el martinete contra una cuerda que produce el sonido.

Hay que reconocer que cada género de música tiene sus incondicionales. Los más discretos disfrutan con la música de cámara, que, por supuesto, no excluye ninguna otra. Los más radicales son los amantes de la ópera, capaces de acumular tal cantidad de datos que uno se pregunta cuándo tienen tiempo de escuchar la música de la que hablan con tanta erudición.²⁶

El Piano, como parte de los instrumentos considerados “armónicos”, dentro de nuestro proyecto permitirá tener de forma muy concreta la base armónica que dará un centro-guía tonal a los otros instrumentos participantes en este grupo de cámara al momento de interpretar la obra de Bambuco que será adaptado.

²⁵LANDOLFI, Hugo. Introducción Curso de afinación Profesional de Pianos Escuela de Tecnología Pianística. Buenos Aires. 1998-2013

²⁶ SORIANO, Joaquín. El Piano. En: Melómano Digital. Revista Virtual. 31 de marzo, 2012. <http://orfeoed.com/melomano/2012/articulos/guia-practica/piano/el-piano/>

6 ANTECEDENTES

6.1 ADAPTACIÓN DE DISTINTOS GÉNEROS MUSICALES A COMPOSICIONES (ORIGINALES EN BÚSQUEDA DE UN SONIDO PROPIO) 2016. ANDREA ESPERANZA GONZALES ROJAS PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA COLOMBIA.

“Vivir de cantar nunca ha sido mi meta, es más bien vivir cada día, saciando mi necesidad de cantar. Ya lo dijo Ara Malikian “si la música se siente, no es necesario entenderla” y es precisamente hacerle honor a esta frase lo que con este trabajo busco hacer: lograr hacer del sentir, el centro de mi expresión musical, al mismo tiempo que trato de cumplir a cabalidad con todos los parámetros académicos que permitan demostrar el profesionalismo de mi trabajo.

Para llegar a un punto en el que tanto mis composiciones como mis arreglos no se limitaran a estar bien o aceptables desde un punto de vista académico, sino que además, desde mi intuición musical generaran el sentimiento adecuado, tuve que hacer uso de todas las herramientas brindadas por mi formación como cantante jazz, para luego hacerlas pasar por un filtro de mi parte “empírica” que no entiende de intercambios modales o contrapuntos, si no de aquello que toca lo más profundo de mi musicalidad e influencias musicales, y es en esta confluencia de caracteres y conceptos que logré piezas a mi parecer dignas de representar lo que mi paso por la facultad de música de la Pontificia Universidad Javeriana, ha significado para mi carrera musical y mi desarrollo personal.

No ha sido solo un esfuerzo por escuchar tanto a mi sentir como a la lógica moldeada por mi educación, sino también una avanzada por permitir que varios géneros se adentren en mi afluente musical con el fin de ser tan versátil con mi instrumento dentro del campo que me compete, como sea posible. Entiendo que es un camino largo de recorrer, pero considero que la ruta que

he trazado hasta el momento me ha dotado de los elementos necesarios para desempeñarme con decoro en géneros tan diversos que van desde el Bambuco y el Pasillo hasta el TripHop y el Jazz. De igual forma poder utilizar elementos de unos dentro de otros, opino que es de las tareas más dignas y enriquecedoras del músico, pues no solo se está creando una pieza musical en sí, sino que además se está creando todo un universo de texturas y timbres alrededor de esta.

Y es precisamente en esto en lo que he enfocado la mayor parte mi energía, en hacer que el contenido de mis letras tengan una completa coherencia con la música, utilizando elementos de varios géneros al tiempo, haciéndolas más cercanas a públicos más diversos , y de igual manera dándoles un tinte de mayor precisión expresiva, para que desde el oyente más desprevenido hasta los músicos más preparados se encuentren con un trabajo con el cual logren identificarse en alguna medida, para que se sitúen en el contexto musical y emocional que planteo y me permitan transportarlos al lugar donde logré conjugar sentimiento y conocimiento, encontrando así un sonido propio.

En la búsqueda de hacer nuevas creaciones musicales, abarcando todo tipo de elementos que contiene hacer algo nuevo se viene a la mente del creador el cómo hacer un composición o un arreglo, que de nuevo puedo hacerle a esta composición, en que genero voy a enfocarme más, que géneros puedo fusionar para que tipo de agrupación, instrumento o cantante va dirigido esta nueva composición, a que maestro le puedo solicitar ayuda y otra infinidades de preguntas y problemáticas se presentan al hacer este nuevas creaciones pues es un campo tan nuevo y poco explorado que genera algo de curiosidad y gusto por lo nuevo y atrevido.

6.2 ARREGLOS PARA CUARTETO TÍPICO COLOMBIANO 2009 NELSON AUGUSTO BOHÓRQUEZ CASTRO. UNIVERSIDAD TECNOLÓGICA DE PEREIRA. COLOMBIA.

Los jóvenes integrantes del énfasis en cuerdas típicas de la licenciatura en música de la universidad tecnológica de Pereira, en su afán de modernizar su repertorio con obras de compositores contemporáneos, optan por incluir en su repertorio musical, piezas que son mas allá de sus capacidades técnicas en el instrumento y de su interpretación musical como grupo, haciendo que se desmotiven e incluso se hagan daño físicamente por intentar conseguir un resultado musical que aún no les ha sido presentado en su clase de práctica de conjunto o en su clase de instrumento.

Por esto se presenta como propuesta un repertorio musical para cuarteto típico colombiano que se puede ajustar a los grupos de los niveles avanzados en la modalidad de cuerdas típicas de la universidad tecnológica de Pereira que tiene como objetivo principal enriquecer el repertorio musical del énfasis con obras de con un color más moderno y nuevos retos en el instrumento y como conjunto.

Sabemos que en la cátedra de cuerdas típicas se ha trabajado desde hace ya varios años con obras de repertorio tradicional colombiano, estas obras, aunque bien son patrimonio musical no satisfacen las ambiciones de los estudiantes que quieren tener u repertorio diferente con obras que tengan un lenguaje armónico más moderno que el de las obras que han trabajado a lo largo de su carrera.

Se evidencia una vez más la problemática que se vive hoy en día con el repertorio para instrumentistas, pues lo que se pretende es innovar la música y actualizar técnicas del instrumento, para así tener un mejor conocimiento, habilidad y destreza en ello y que mejor manera de hacerlo que nosotros mismo indagar sobre el tema e ir más a fondo de esta problemática musical y ejecutante.

6.3 COMPOSICIÓN Y PRODUCCIÓN DE BAMBUCOS Y PASILLOS BASADO EN ESTILO MUSICAL BOGOTANO DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX. PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA, CAMILO EDUARDO MARTINEZ OSSA. 2009

El bambuco y el pasillo son géneros musicales colombianos provenientes del interior del país y a mi parecer, no se les ha dado el lugar de privilegio que les corresponde. Se nos olvida o desconocemos que muchas de las gestas históricas de nuestros próceres eran precedidas por el sonar de un bambuco o que las celebraciones de independencia y los cantos de victoria estaban acompañados por bambucos. Algunos de los primeros conciertos que se realizaron en el exterior como el de Guatemala en el año 1837, eran de grupos de colombianos que iban a interpretar bambucos y a enseñar los bailes que los acompañaban.

El interés por componer y producir este tipo de música tiene como objetivo no solo dejar un documento que recoja algunas de las teorías que hablan de los comienzos y orígenes de esta música, o desmitificar el tipo de métrica o armonía que se usaba, o establecer el formato instrumental con el cual eran interpretados estos primeros bambucos y pasillos, sino generar un gusto y un interés por esta música a la cual le debemos tanto y que, como bogotanos, ya sea de nacimiento o porque aquí vivimos, estamos llamados a defenderla y a conocerla como se hace en otras regiones del país donde claramente se identifican con su música.

Los autores de esta tesis ponen en evidencia como es que la música andina colombiana tradicional ha venido decayendo en su popularidad y de qué manera se puede recuperar y volverlo algo más asequible para el público oyente, como lo es en una grabación de CD con un formato de instrumentos tradicionales.

7 METODOLOGÍA

7.1 TIPO DE TRABAJO

Este trabajo se realizó bajo la metodología de la investigación cualitativa y descriptiva, la cual recoge información basada en el análisis según los contextos culturales, ideológicos, sociológicos y teóricos musicalmente hablando.

7.2 TÉCNICA DE RECOLECCIÓN DE DATOS

Para la recolección de datos que nos permita hacer la adaptación de Bambuco en un grupo de cámara con formato poco tradicional debemos:

- Realizar lecturas que permitan conocer a fondo la estructura musical de los géneros Bambuco.
- Observación directa de grupos dedicados al género implicado en este proyecto.
- Observación directa de grupos con formatos instrumentales diferentes.
- Conversaciones y asesorías con los profesores José Gaviria Ayala y Harold Marín Valencia acerca de adaptaciones, innovación de géneros musicales y de aspectos importantes sobre Armonía a tener en cuenta para la elaboración del proyecto.
- Conversaciones y asesorías con el profesor Harold Marín Valencia a cerca del proceso de Orquestación y Adaptaciones para grupo de cámara con formato este formato.
- Conversaciones y asesoría con los profesores Mauricio Zapata Galvis (piano), Laura Cardona (flauta) e Ignacio Antonio Ríos (trombón) acerca de la ejecución correcta de cada uno de los instrumentos involucrados en el grupo de cámara con formato poco tradicional.

8 RESULTADOS

8.1 ANÁLISIS DE LAS CARACTERÍSTICAS MUSICALES DEL BAMBUCO “BOCHICANEANDO”

- **NOMBRE DE LA OBRA:** BOCHICANEANDO
 - **COMPOSITOR:** Luis Uribe Bueno
 - **GENERO:** Bambuco
 - **FORMATO:** Guitarra solista.
 - **TONALIDAD:** Bm-B
 - **RANGO DE MELODÍA:** F#2- E4
 - **EXTENSIÓN:** 87 compases.
-
- **MELODÍA:** La melodía está determinada por medio de grados conjuntos que dan un movimiento ascendente y descendente, tiene varios saltos entre notas y cuenta con frases donde la figuración, alterna entre corcheas, negras, negras con puntillo y blancas con puntillo.

 - **ARMONÍA:** En la armonía de esta obra, se identifican acordes triada y con séptima, que pertenecen y dan sentido al círculo armónico de I-IV-I-V7-I que es típico en el bambuco. Se establecen tonalizaciones y modulaciones a lo largo de la obra.

8.2 ANÁLISIS FORMAL DEL BAMBUCO “BOCHICANEANDO”

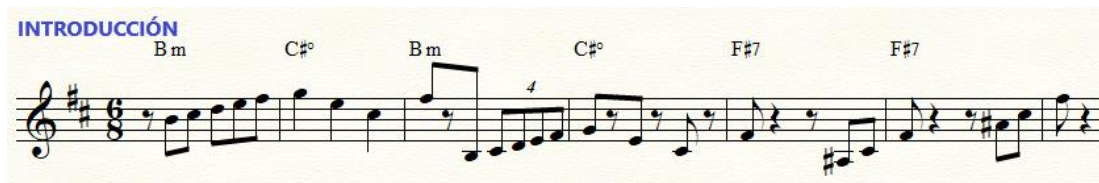
Tabla 2 Forma Musical del Bambuco "Bochicaneando" por número de compases

BOCHICANEANDO	FRAGMENTOS	COMPASES
INTRODUCCIÓN		1-7
PARTE A	a	8-15
	a'	16-29 / 49-50
PARTE B	b	30-38
	c	39-48
PARTE C	d	51-58
	d'	59-65
	d''	66-76
	e	77-87

La obra está conformada por tres partes principales, su estructura se ve representada por la repetición de cada una de ellas, organizadas de la siguiente manera: AA, BB, AA, CC, teniendo en cuenta que el bambuco se caracteriza por ser tripartita.

❖ INTRODUCCIÓN

Ilustración 4 Introducción. Compases (1-7)



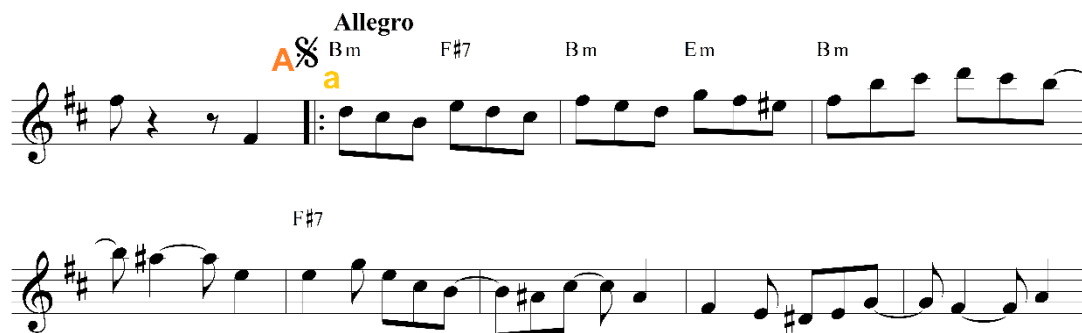
Las escalas son un lenguaje utilizado con mucha repercusión en el bambuco, por lo tanto, en la introducción, se da una entrada con una escala ascendente compuesta por corcheas, en la tonalidad de **Bm** (si menor) en el primer compás y un descenso compuesto por negras en el acorde de **C#°** (do sostenido disminuido) como segundo grado, dando así un primer motivo en la obra de pregunta y respuesta, generando una antesala de la obra como tal, seguido de arpeggios sencillos contruidos con el acorde **F#7**.

Tabla 3 Análisis Armónico. Introducción. Compases (1-7).

INTRO	COMPÁS	1	2	3	4	5	6	7
	ARMONÍA	i	ii°	i	ii°	V7	V7	V7

❖ PARTE A

Ilustración 5 Sección A. Frase a. Compases (8-15)



En la **Ilustración 5** se aprecia la primera frase y semifrase de la sección A, que inicia con la melodía de una forma ascendente por medio de grupetos de corcheas de manera gradual, con un motivo rítmico-melódico haciendo una cadencia plagal de **i – V – i – iv – i**, comenzando desde la tónica, en este caso **Bm**, y terminando en dominante para producir la tensión a la segunda semifrase, manteniendo el **V** grado (F#7) y cambiando su motivo rítmico generando una frase simétrica de ocho compases, siendo una frase de pregunta y respuesta.

Tabla 4 Análisis Armónico. Sección A. Compases (8-15).

PARTE A	COMPÁS	8	9	10	11	12	13	14	15
	ARMONÍA	i V	i IV	i	V7	V7	V7	V7	III D7/III

Ilustración 6 Sección A. Frase a'. Compases (16-23)

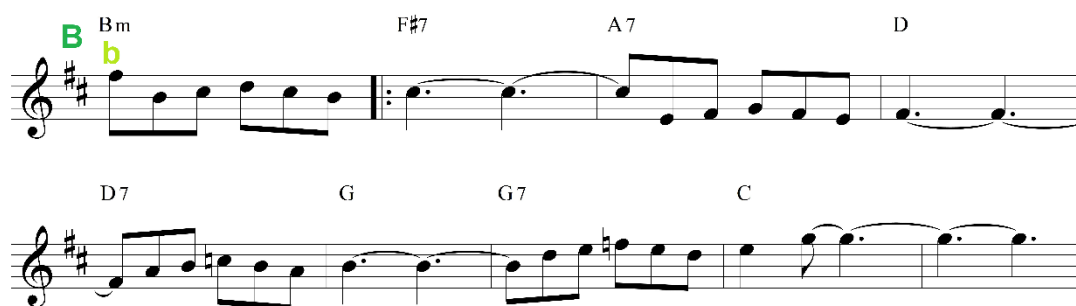
La segunda frase de la **parte A** inicia de la misma manera que la primera, repitiendo el mismo motivo, pero tiene otro desenlace rítmico y armónico, usando la relativa mayor, en este caso sería **D** (re) mayor y su región tonal, dando paso a una tonicalización a su relativa mayor, se recalca que esta frase no posee una simetría como la frase anterior y al final se da una cadencia de transición, hacia la tonalidad original, lo cual se define a este segmento **frase a'** por su gran similitud a la frase anterior.

Tabla 5 Análisis Armónico. Sección A. Compases (16-23)

PARTE A	COMPÁS	16	17	18	19	20	21	22	23
	ARMONÍA	III D7/III	III D7/III	D7/IV	IV	IV	IV	V7	i

❖ **PARTE B**

Ilustración 7 Sección B. Frase b. Compases (30-38)



En la sección B y **frase b**, se presenta una variedad de tonalizaciones en las cuales, se evidencia una sucesión de dominantes por medio de la degradación armónica entre **F#7**(fa sostenido siete) y **A7** (la siete), creando un tritono para llegar a la respectiva tónica **Bm** (si menor) pasando por la relativa mayor **D** (re) y otras tonalidades como **G** (sol) y **C** (do), se tiene en cuenta que esto genera una gran tensión, añadiendo un motivo rítmico el cual se repite cada dos compases manteniendo una similitud. En esta nueva parte el motivo rítmico-melódico tiene un cambio contrastante comparado con la **sección A**, puesto que tiene menos movimiento relacionando las negras con puntillo ligadas entre sí.

Tabla 6 Análisis Armónico. Sección B. Compases (30-38)

PARTE B	COMPÁS	30	31	32	33	34	35	36	37	38
	ARMONÍA	i	V7	D7/III	III	V7/VI	VI	V7/ii	ii	ii

The image displays a musical score for the song "The Sound of Silence" by Simon & Garfunkel. It is presented in two systems, each with a guitar part (top staff) and a piano part (bottom staff). The key signature is D major (two sharps: F# and C#), and the time signature is 4/4.

System 1:

- Guitar:** Starts with a C major chord (indicated by a green 'C' above the staff). The melody begins with a quarter note D4, followed by quarter notes E4 and F#4. The next measure contains a D7 chord and a descending eighth-note line (D4, C4, B3, A3). The third measure features a G major chord and a descending eighth-note line (G3, F#3, E3, D3). The system concludes with a Bm chord and a triplet of eighth notes (D4, E4, F#4).
- Piano:** Accompanies the guitar with a steady eighth-note pattern in the right hand and a descending eighth-note line in the left hand, mirroring the guitar's descending motion.

System 2:

- Guitar:** Begins with an F#7 chord. The melody continues with a quarter note G4, followed by quarter notes A4 and B4. The next measure contains a Bm chord and a descending eighth-note line (B4, A4, G4, F#4). The system concludes with a Bm chord and a triplet of eighth notes (G4, A4, B4).
- Piano:** Continues the accompaniment pattern. The system concludes with a Bm chord and a triplet of eighth notes (G4, A4, B4).

Chord Diagrams:

- C:** A green 'C' is placed above the first measure of the guitar staff.
- D7:** A diagram showing the D7 chord shape on a guitar fretboard.
- G:** A diagram showing the G major chord shape on a guitar fretboard.
- Bm:** A diagram showing the B minor chord shape on a guitar fretboard.
- F#7:** A diagram showing the F#7 chord shape on a guitar fretboard.

Other Markings:

- 4:** A marking above the final triplet in the guitar part of System 1, indicating a four-measure phrase.
- D.S. al Coda:** A marking above the final measure of the piano part in System 2, indicating the end of the section.

Tabla 7 Análisis Armónico. Sección B. Compases (39-48)

PARTE B	COMPÁS	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48
	ARMONÍA	III	V7/VI	VI	VI	VI	V7	i	i	i	i

The second system of the musical score for 'The Rose Tree' consists of two staves. The top staff continues the melody from the first system, starting with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). It features a series of eighth and sixteenth notes, with a fermata over the final note. The bottom staff provides the accompaniment, also in treble clef with two sharps. It begins with a half note, followed by a series of eighth and sixteenth notes, and ends with a half note. The key signature for the bottom staff is one sharp (F#), indicated by a sharp sign on the F line. The tempo marking 'Allegretto' is present above the first staff.

En la sección C, aparece una modulación al homónimo de la tonalidad original, ósea **B** (SI mayor) con la antesala del acorde de la **sección A**, alterando la quinta de este acorde, para que así la modulación a la parte mayor genere un nuevo color a la obra, se retoma el motivo de la **sección B**, pero de manera inversa y solo los primeros cuatro compases, seguido del motivo sobre las corcheas que imitan el movimiento para llegar a la quinta (**F#7**) de la nueva tonalidad

Tabla 8 Análisis Armónico. Sección C. Compases (51-58)

PARTE C	COMPÁS	51	52	53	54	55	56	57	58
	ARMONÍA	I	I	I	I	I	I	V7	V7

Ilustración 10 Sección C. Frase d'. Compases (59-65)



En la segunda frase de esta sección, es muy similar a la primera frase, pero comienza en el acorde de **C#m**, para convertirse en la dominante de **F#7** y regresar a **B**, y se denomine como **frase d'**.

Tabla 9 Análisis Armónico. Sección C. Compases (59-65)

PARTE C	COMPÁS	59	60	61	62	63	64	65
	ARMONÍA	ii	ii	V7/V	V7/V	V7	V7	I

Ilustración 11 Sección C. Frase d". Puente y Compases (66-76)



En esta imagen se visualiza que hay una transición por medio de una escala ascendente cromática, que representa un puente que conduce a una nueva tonalidad como **G** imitando de nuevo los motivos rítmicos de la **frase d**.

Tabla 10 Análisis Armónico. Sección C. Compases (66-76)

PARTE C	COMPÁS	puente	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76
	ARMONÍA		V7/I (G)	V	V	I	I	I	I	I	V7/V	V	I (B)

Ilustración 12 Sección C. Frase e. y Final. Compases (77-87)



En la frase e, se destacan cortes típicos del bambuco en 3/4 y 6/8 para finalizar la obra, aparece una tonalización de **G#**, **C#7** como dominante de **F#**. Y con este final, el compositor demuestra que se puede jugar con una variedad de tonalidades utilizando el mismo motivo rítmico.

Tabla 11 Análisis Armónico. Sección C. Compases (77-87)

PARTE C	COMPÁS	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86	87
	ARMONÍA	I	I	I	I	I	vi	V7/V	V	V7	V	I

8.3 DESCRIPCIÓN DEL PROCESO DE LA ADAPTACIÓN

Inicialmente se buscó y escuchó la obra “Bochicaneando” del maestro Luis Uribe Bueno, después de indagar en muchas otras obras, pero esta fue la que más se adaptó al estilo de bambuco que requería este formato instrumental, pues es un bambuco tradicional el cual ha tenido muchas versiones a lo largo de su historia, e interpretada la mayoría de veces por el mismo formato típico de este género. Por lo tanto, fue una buena opción para renovar, experimentar y descubrir nuevas formas de implementar otros instrumentos que no son comunes en este género.

Después de esto se socializó con los miembros del grupo de cámara y se dialogó sobre sus capacidades para interpretar esta obra y de qué manera su instrumento puede intervenir, y de ahí se escogió esta obra para hacerle una adaptación para este formato de Flauta Traversa, Trombón y Piano.

El siguiente paso fue encontrar la obra en partitura y se dio con la suerte de que se encontró la partitura con la versión original escrita por el autor hecho para guitarra solista.

Ilustración 13 Partitura para guitarra solista. Versión del mismo autor. Pág.1

Bochicaneando
(Hambuco)

Autor: Luis Uribe Bueno
Versión del mismo autor

Allegro

Ilustración 14 Partitura para guitarra solista. Versión del mismo autor. Pág. 2

2 - Bochicaneando

Y esta se tomó entonces como referencia para la adaptación.

Después se trabajó sobre la distribución de las voces a lo largo de la obra puesto que se cuenta con instrumentos de diferentes características en el sonido, al tener esto claro, se continuo con la escritura de la adaptación, como tal se distribuyó así; la flauta traversa y el trombón se pasarían partes de la melodía uno al otro y el piano seria el acompañamiento de estos dos instrumentos, así todos tendrían cierto protagonismo, lo cual fue la idea principal al hacer esta adaptación, de que todos se destacaran.

8.3.1 FASE INICIAL DE LA ADAPTACIÓN

Esta primera fase de la adaptación se llevó acabo, por sugerencia del asesor, hacer una pre-adaptación o una lluvia de ideas, se tenía que extraer todos los elementos y componentes de la obra para definir que se tenía, que se quería y que se podría hacer en la adaptación.

Lo primero fue escribir una propuesta para la adaptación, la cual da a conocer un poco más la construcción de la obra, haciendo énfasis en lo más elemental para empezar a hacer una adaptación.

PROPUESTA

- **OBRA:** BOCHICANEANDO – LUIS URIBE BUENO.
- **FORMATO:** FLAUTA TRAVERSA, TROMBON Y PIANO
- **ESTÉTICA Y ESTILO:** Tradicional con expectativa de transformación.
- **ORQUESTACIÓN:** La idea es que cada instrumento tenga protagonismo a lo largo de la obra, destacándose con fragmentos de la melodía, apoyándose con contra melodías o colchones armónicos para que resalten.
- **TEXTURA:** La textura será melodía compartida y acompañada.
- **FORMA** AA, BB, AA, CC
- **PALETA RÍTMICA:** BAMBUCO

Ilustración 13 Patrón Rítmico Tradicional del Bambuco



- **PLAN TONAL:**

Tabla 12 Armonía Bambuco "Bochicaneando"

TONALIDAD BOCHICANEANDO	Bm
INTRODUCCIÓN	Bm, C#°, F#7
PARTE A	Bm, F#7, D, A7, D7, G, G7, C, Bm
PARTE B	Bm, F#7, D, A7, D7, G, G7, C, Bm
PARTE C	B, F#7, C#m, G, A7, D, B, G#m/II, F#

Luego de tener la propuesta el siguiente paso fue realizar la pre-adaptación que consta de separar todos los componentes de una obra, que son la Melodía, Contra melodías, Armonía y Bajo para así tener una idea de cómo se puede organizar acertadamente la distribución de las voces para los instrumentos y que rol van a tener dentro de la obra.

En primera instancia la melodía la llevo la flauta en la toda de obra, las contra melodías el trombón y por último el piano haciendo armonía y bajo sin ninguna rítmica.

(VER ANEXO B)

Gracias a esta pre-adaptación se notó que el trombón no se distinguía mucho, pues no se destacaba con las contra melodías y no era la idea de la adaptación, y también que el piano tenía que llevar necesariamente el ritmo, para dar la sensación de que si es un bambuco.

Gracias a estas dos actividades, se dedujo que la adaptación debía desarrollar más todos los elementos que la componían y el siguiente paso fue hacer la primera versión de la adaptación, percatándose entonces de cada detalle en

la construcción y elaboración, comparando las ventajas y desventajas entre los instrumentos para acoplarlos de la mejor manera.

Por esto se decidió inicialmente, que la flauta travesa y el trombón se compartieran la melodía, para que destacaran cada uno a lo largo de la obra y tuvieran protagonismo mientras el piano hacia un acompañamiento simple, pero con variaciones rítmicas.

(VER ANEXO C)

8.3.2 REVISIÓN Y CORRECCIÓN DE LA ADAPTACIÓN

La anterior adaptación fue revisada por nuestro director y asesor quienes nos hicieron unas contundentes y precisas correcciones:

- Según las guías sobre orquestación, el trombón sobrepasa en volumen y proyección a la flauta travesa, por lo tanto, el trombón no puede hacer segundas voces a la melodía, pues se tomaría como melodía a lo que está tocando el trombón, cuando en realidad está haciendo una segunda voz.
- Al quitar las segundas voces tanto al trombón como a la flauta travesa, sería pertinente agregar más contra melodías no tan extensas a estos, para complementar la misma melodía y enriquecer la sonoridad de la adaptación.
- No todas las veces el trombón puede participar en los cortes haciendo la tercera o la quinta de un acorde, si esto pasa hay un desbalance en el acorde, ya que el trombón al ser el instrumento con más proyección de los tres desestabiliza el acorde, por lo tanto, se recomienda que el trombón haga las notas fundamentales del acorde para así tener más estabilidad.
- Subir una octava a la flauta travesa en toda la obra, porque si se deja en ese registro (medio-grave), no destaca por el verdadero potencial del

instrumento, pues es un instrumento que se caracteriza por los agudos y su brillo, por lo tanto, es mejor ubicarlo en ese registro (agudo).

- Mejorar totalmente el piano, agregando la mano derecha, ya que estaba muy simple lo que hacía, pues al hacer el acompañamiento se debía ampliar ese rango, para así llenar y enriquecer más la armonía y sonoridad de la adaptación y como es un instrumento que lo permite se debería de aprovechar.
- Agregar dinámicas, articulaciones e interpretación acorde al estilo del bambuco.

8.3.3 ADAPTACIÓN FINAL

Con las observaciones y correcciones de los tutores, se hizo una mejor versión de la adaptación la cual quedo como definitiva y aprobada por maestros, el director y asesor. A continuación, la descripción de cómo se llegó a esta última versión.

• DESCRIPCION DE LA ESTRUCTURA Y TEXTURA

En la introducción de la obra, todos los instrumentos inician con la melodía a voces de manera contundente y expresiva manejando varios tipos de articulaciones y dinámicas, en la parte del arpeggio el trombón hace una nota larga para mantener la estabilidad del acorde, luego el piano destaca con el cuatrillo original de la obra y después realizan cada uno a modo de campana el mismo motivo, pero en distintos compases por separado. Esta introducción tiene un tiempo lento moderado para dar paso a la sección A, esto se decidió ya que se le quería dar variedad en la velocidad de la obra.

Ilustración 14 Estructura y Textura. Introducción (1-8)

The image shows a musical score for three instruments: Flute, Trombone, and Piano. The time signature is 8/8. The key signature has two sharps (F# and C#). The score is divided into measures 1 through 8. Dynamics are indicated by *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), and *mp* (mezzo-piano). A blue bracket labeled 'ESTABILIDAD' spans measures 2 and 3. Red boxes highlight specific notes in measures 7 and 8 for all three instruments. A yellow circle highlights a triplet of eighth notes in the piano part in measure 4.

En la sección A, se establece el tiempo al doble de que estaba originalmente en la introducción, eso quiere decir que cambiamos de unidad de tiempo, de negra a negra con puntillo, lo cual genera más velocidad.

Enfocándose en la estructura, la melodía que empieza en anacrusa la lleva la flauta hasta el compás 16, mientras el piano hace acompañamiento en negras con puntillo y el ritmo de bambuco tradicional (papa con yuca) ²⁷ en el compás 12 el trombón hace una contra melodía, luego en el compás 17 se invierte la melodía y pasa a ejecutarla el trombón hasta el compás 20 y de allí la flauta sigue con la melodía hasta el compás 28, mientras que el piano sigue con el acompañamiento y en el compás 25 reaparece el trombón con negras con puntillo para dar más densidad a la armonía. El piano en esta sección se desenvuelve como acompañante, pero se destaca por sus variaciones rítmicas lo cual le da libre expresión a esta sección.

²⁷ Papa con Yuca: término utilizado coloquialmente en la zona andina de Colombia para describir el ritmo de bambuco.

Ilustración 17 Estructura y Textura. Sección A. Frase a. Compases (8-16)

MELODIA FLAUTA

CONTRA MELODIA TROMBON

ACOMPAÑAMIENTO PIANO

Ilustración 18 Estructura y Textura. Sección A. Frase a'. Compases (16-24)

MELODIA FLAUTA

MELODIA TROMBON

Ilustración 15 Estructura y Textura. Sección A. Transición a la B. Compases (24-29)

MELODIA FLAUTA

CONTRAMELODIA TROMBON

En la sección A se hace una repetición que cuenta con 2 casillas, siendo la 2da casilla el paso para la sección B, en la que se hace un corte por parte de todos los instrumentos en el compás 31 y esto da paso a la sección B que abre con una melodía muy distinta a la del inicio por su figuración, pues destaca mucho la blanca con puntillo ligada a la corchea, luego hay un corte de todos los instrumentos en el compás 39 y 40 y luego se retoma la melodía con mucha similitud a la de la anterior. En esta sección al igual que la anterior, la melodía es compartida entre flauta travesa y trombón y a partir del compás 41 hasta el compás 48, la melodía la lleva la flauta y el trombón hace una contra melodía junto con el piano que tiene el acompañamiento rítmico en esta sección.

Ilustración 16 Estructura y Textura. 2da Casilla y Sección B. Frase b. Compases (29-40)

Ilustración 17 Estructura y Textura. Sección B. Frase c. Compases (41-50)

En esta sección también encontramos 2 casillas, pero con la particularidad que esta 2da casilla lleva al inicio de la sección A y cuando termina esta, pasa directamente a la sección C.

En la sección C aparece un cambio al homónimo de la tonalidad original que es B mayor, la melodía de igual manera es compartida entre la flauta travesa y el trombón, y esta vez también las contra melodías, hasta el compás 68 que se encuentran de nuevo para un corte de todos con un calderón que los lleva a una escala cromática a voces según el acorde esos compases, en este caso de B mayor, que retoma de nuevo con la melodía compartida hasta el compás 78, donde el trombón y el piano juegan con el acompañamiento y varían el ritmo haciendo negras y negras con puntillo con ciertas articulaciones que le dan carácter, y dándole paso a la flauta travesa con la melodía de nuevo, mientras que el trombón hace una contra melodía para finalizar la sección.

Ilustración 19 Estructura y Textura. Sección C. Frase d. Compases (51-60)

Ilustración 18 Estructura y Textura. Sección C. Frase d'. Compases (61-68)

Ilustración 20 Estructura y Textura. Sección C. Transición y Frase d". Compases (69-77)

Ilustración 21 Estructura y Textura. Sección C. Frase e. Compases (78-86)

La sección C también cuenta con una 2da casilla que lleva al final de la obra y en la cual se destacara cada instrumento, porque comienza la flauta traversa haciendo una progresión de notas, después el trombón también haciendo una progresión y por último el piano con un cromatismo a voces para finalizar con 2 corcheas en acorde de dominante a tónica.

Ilustración 22 Estructura y Textura. Final. Compases (87-91)

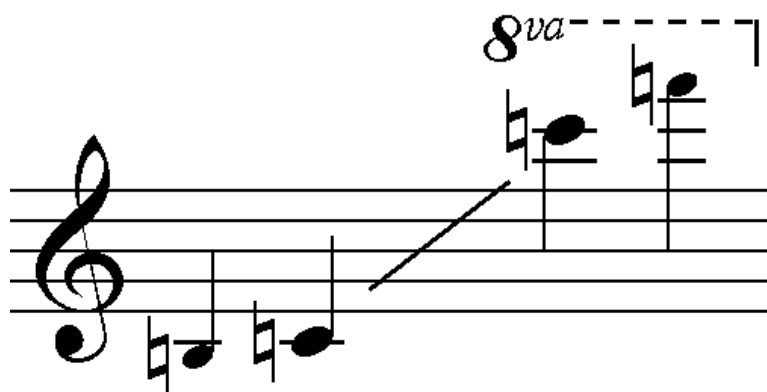
The image shows a musical score for three staves. The first staff is labeled 'FINAL' and the second staff is labeled 'PROGRESIONES'. The score is divided into three sections by blue and red boxes. The first section (measures 87-90) is marked 'cresc.' and the second section (measures 91-94) is marked 'f'. The third section (measures 95-98) is marked 'f' and 'cresc.'. The score is written in treble clef and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

• MANEJO DEL REGISTRO Y RANGO DINÁMICO

Los límites normales de la flauta travesa van desde el C4 hasta el C7 (Tres Octavas). El B grave puede ser obtenido con cierta facilidad, pero es más frecuente sobrepasar el límite agudo. El C# sobreagudo, si bien en los tratados de instrumentación no entra dentro de los límites normales, se obtiene con bastante facilidad. La flauta tiene un timbre homogéneo. Pasando gradualmente de un registro a otro no existen diferencias tímbricas.

- El registro grave, se percibe mate y volátil y se aparta del sonido característico de la flauta. Tocado en pianísimo, recuerda los instrumentos de cuerda.
- En el registro medio, lleno y dulce, la flauta emite sus sonidos más puros; a medida que asciende, es más claro.
- El registro agudo es luminoso y brillante; el sobreagudo, incisivo y violento.

Ilustración 23 Registro de la Flauta Traversa



En cuestión con las posibilidades técnicas, la flauta traversa del sistema Böhm, que es la que se usa actualmente, posee una enorme agilidad y una velocidad de ejecución parecida a la de la bandola; incluso es capaz de resolver ciertos pasajes con mayor facilidad. La flauta traversa ejecuta todo tipo de escalas y arpeggios, así como grandes intervalos, con rapidez y comodidad.

Por lo tanto, se eligió a la flauta para que llevara la melodía en las partes donde hay notas consecutivas y de rapidez y también en las partes medias-agudas y agudas, pues le da un color particular y característico del bambuco, tomando como referencia a los grupos tradicionales que llevan este instrumento y que gracias a esto conserva la interpretación y estilo del bambuco.

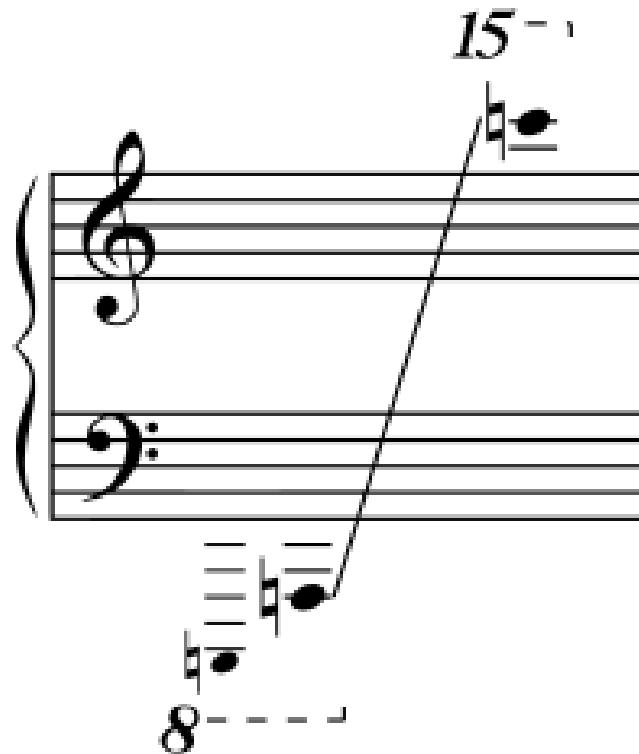
Ilustración 24 Registro de la Flauta Traversa utilizado en la Adaptación



El teclado del piano moderno tiene 88 teclas. El número de cuerdas depende del modelo, pero suele estar en torno a 230 cuerdas. En los registros tenor y agudo, cada tecla dispone de 3 cuerdas, mientras que en el registro grave el

número de cuerdas por nota se va reduciendo hasta sólo una cuerda por nota en las notas más graves.

Ilustración 25 Registro del Piano



Los pianos modernos tienen un registro de siete octavas y una tercera menor; es decir, desde A2 hasta C7. Sin embargo, muchos pianos tienen un registro de siete octavas (85 teclas); es decir, desde A2 hasta A7 y algunos fabricantes amplían su registro hacia alguno de los dos extremos, el agudo o el grave.

Dado que el piano cuenta con un registro muy amplio y gran versatilidad puede funcionar para melodías y acompañamientos, pero en este caso se puede decir que en toda la adaptación, hace función de acompañante a la melodía, por su facilidad de hacer acordes y series rítmicas que permiten un gran enriquecimiento auditivo en la música, con un ritmo tipificado que es el de

“papa con yuca”²⁸, haciendo acordes en la mano derecha, mientras que en la izquierda hace los bajos; de igual manera el piano tiene su espacio para ser el protagonista; este instrumento, si ha tenido un lugar dentro del bambuco y ha sido aceptado y respetado por los oyentes y expertos del bambuco a lo largo de la historia, por lo que dicho anteriormente queda muy bien para este género por su sonoridad, color, rango y diversidad.

Ilustración 26 Registro y Acompañamiento del Piano utilizado en la Adaptación



Pero en el trombón, el registro depende de la corriente de aire, entre más preciso más agudo y entre más suelto más grave, tiene un registro de tres octavas y pueden ser más, esto depende del instrumentista, su extensión va de un C3 a un F5, este instrumento tiene la gran particularidad de no contar con llaves ni pistones, solo una vara, y esto es un arma de doble filo, pues la ventaja es que puede acomodar fácil y rápidamente la afinación de cualquier nota, pero la desventaja va en la precisión y exactitud de esas notas, pues esto depende del instrumento e instrumentista.

²⁸ Papa con Yuca: término utilizado coloquialmente en la zona andina de Colombia para describir el ritmo de bambuco.

Ilustración 27 Registro del Trombón



Naturalmente, tiene un sonido tosco y sucio por su construcción y diseño, pues su corriente de aire se ve interrumpida por la vibración de los labios que es obligatoria para que este suene, es una combinación indispensable; queda muy bien en registros medios y graves, suenan con potencia, contundencia y proyección, el trombón es un instrumento que inspira majestuosidad y poder, y esa categorización se la ha ganado a lo largo de la historia.

Ilustración 28 Registro del Trombón utilizado en la Adaptación



• ASOCIACIÓN DEL TROMBÓN EN EL BAMBUCO CON LA FLAUTA TRAVERSA Y PIANO

Por lo tanto, el trombón es el instrumento que impone en esta adaptación, una nueva sonoridad y tímbrica para el bambuco, por que explorar esos nuevos sonidos y timbres, y hacer que suene apropiado y competente para el género, es un gran desafío.

El rol del trombón en la adaptación, fue protagónico junto con la flauta travesa, pues en el transcurso de la adaptación se comparten la melodía, primero, para que no coincidan juntos, puesto que si los dos están yuxtapuestos, ya sea haciendo unísonos o en voces, el trombón sobrepasa en volumen y proyección a la flauta travesa, por lo tanto, habría un gran desbalance sonoro, segundo por la afinación, son instrumentos que pueden turbarse a la hora de tocar juntos por sus registros y armónicos; los dos sueltan muchos armónicos, los cuales chocan y se pierden, por lo tanto, no sonaría agradable.

Por eso cuando la flauta va haciendo la melodía, el trombón tiene pequeñas contramelodías u acompañamiento si es el caso, junto con el piano, para que haya un balance sutil entre todos, sin sobrepasar uno del otro, exceptuando si, los cortes que es esencial la participación de todos.

Ilustración 29 Asociación del Trombón con la Flauta Travesa y Piano

The image displays a musical score for three instruments: Flute, Trombone, and Piano. The top staff, labeled 'MELODIA FLAUTA' in red, shows a melodic line with various notes and rests. The middle staff, labeled 'mp CONTRAMELODIA TROMBON' in green and red, provides a counter-melody, with an orange box highlighting a specific phrase. The bottom staff, for the piano accompaniment, also features an orange box highlighting a phrase. The score is written in 2/4 time and includes a key signature of one sharp (F#).

- **INTERPRETACION**

El trombón con cuestión a la dinámica y volumen, se mantiene entre un mezzo forte²⁹, mezzo piano³⁰ y piano³¹, para que no se sobrepase, como se dijo anteriormente en volumen a los otros instrumentos, de igual manera como es un grupo de cámara no sobrepasara en conjunto un fortísimo³², por lo tanto, se mantendrá un volumen modesto, de igual manera los otros instrumentos están en las mismas condiciones dinámicas y de volumen, varían entre crescendos y decrescendos graduales a lo largo de la obra; es pertinente que este tema del volumen y las dinámicas, se trate con los integrantes del grupo de cámara al momento de tocar la adaptación, para así llegar a un acuerdo y determinar las mejores opciones y circunstancias para tocar esta adaptación.

Ilustración 30 Dinámicas utilizadas en la Adaptación

DINAMICAS % Vivo ♩ = 150

The image shows a musical score for three instruments: Flauta (Flute), Trombón (Trombone), and Piano. The score is in 2/4 time, marked 'Vivo' with a tempo of 150 beats per minute. The Flute part begins with a forte (f) dynamic, indicated by a red box. The Trombone part begins with a mezzo piano (mp) dynamic, also indicated by a red box. The Piano part begins with a mezzo piano (mp) dynamic, indicated by a red box. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

²⁹ Mezzo Forte: Termino musical que significa Medio Fuerte. Abrev. mf

³⁰ Mezzo Piano: Termino musical que significa Medio Suave. Abrev. mp

³¹ Piano: Termino musical que significa Suave. Abrev. p

³² Forte Fortisísimo: Termino musical que significa Muy muy Fuerte. Abrev. fff

En cuestión a la interpretación de la adaptación, determinando lo que es el fraseo y la intención, son las que innovaran a este bambuco, pues lo que es la flauta traversa y el trombón, obviamente tiene técnicas muy distintas y hasta contrarias, caso es, para la flauta es natural que suene ligado, pero se le dificulta hacer estacatos (notas cortas) en un pasaje rápido, y por el contrario el trombón le resulta fácil hacer estacatos o notas acentuadas, pero difícil hacer ligados, pues es dado a que suene un gliss. El reto es deducir que partes del fraseo en la melodía, principalmente, es adecuada para establecer una articulación estándar, por eso en la parte donde la melodía tiene corcheas, se decidió hacerlas ligadas, pero acentuar la primera corchea de cada tres, teniendo en cuenta, que estamos en 6/8 y que los acentos coinciden perfecto con el pulso. Se destaca que la obra es muy expresiva, cantáble y con ritmo, lo cual combina perfectamente con los tres instrumentos.

Ilustración 31 Fraseo utilizado en la Adaptación

The musical score is for three instruments: Flauta (Flute), Trombón (Trombone), and Piano. The time signature is 6/8, indicated by a 'Vivo' tempo marking and a tempo of 150. The key signature has two sharps (F# and C#). The score is divided into three systems. The first system shows the Flute part with a red box highlighting a phrase of eighth notes, labeled 'FRASEO'. The second system shows the Trombone part with a red box highlighting a phrase of eighth notes, labeled 'ACENTOS'. The third system shows the Piano part with a red box highlighting a phrase of eighth notes, labeled 'LIGADURAS DE EXPRESION'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *f* and *mp*.

• ESTÉTICA Y ESTILO

La adaptación, desde la propuesta que se planteó anteriormente, se decidió mantener su estilo tradicional pero con expectativa de transformación, tradicional en el sentido de que no se alteró la forma musical que tenía

originalmente el bambuco (A, B, C) lo cual es lo más típico de este género, no se agregaron puentes , ni interludios; solo se agregaron compases de más, que de igual manera no alteraban la forma, se puede decir que solo fueron cortes y algunas contramelodías; y cuando hace referencia a la “expectativa de transformación” significa que el formato de instrumentos ya cambia lo que es lo tradicional en el bambuco como tal, normalmente este género lo tocan grupos de cuerdas pulsadas (Bandola , Tiple y Guitarra) y a veces con vientos (Flauta o Clarinete), por lo tanto la transformación de este bambuco, fue el hecho de cambiar el formato de instrumentos por Flauta Traversa, Trombón y Piano, el cual implico un estudio sobre la orquestación para grupos de cámara y armonía.

9 DISCUSIÓN DE LOS RESULTADOS

La discusión de los resultados se realizará a partir del contraste de los aspectos teóricos y empíricos, con los hallazgos obtenidos durante la realización del proyecto y se presentarán según los objetivos y resultados:

Tabla 13 Síntesis de los Resultados

ADAPTACIÓN DEL BAMBUCO BOCHICANEANDO PARA FLAUTA TRAVERSA, TROMBÓN Y PIANO	
ANÁLISIS MUSICAL DEL BAMBUCO BOCHICANEANDO	
FORMA	Bambuco tradicional colombiano Tripartita (A-B-C) Se repiten las secciones
MELODÍA	Grados conjuntos con movimiento ascendente y descendente y saltos entre notas Figuración de corcheas, negras, negras con puntillo y blancas con puntillo
ARMONÍA	Acordes triada y con séptima Círculos Armónicos de I-IV-I-V7-I Tonicalizaciones y Modulación
PROCESO DE LA ADAPTACIÓN DE BOCHICANEANDO	
BUSQUEDA	Encontrar la partitura original o versión del mismo autor Socializar con los miembros del grupo de cámara
PRE-ADAPTACIÓN	Extraer y describir los componentes principales del bambuco “Bochicaneando” Hacer una lluvia de ideas y llevarlos a partitura
ADAPTACIÓN 1	Se basa en la pre-adaptación, se agrega contramelodías y acompañamiento rítmico, y se modifica la distribución de las voces
REVISIÓN Y CORRECCIÓN	Se muestra la adaptación 1 a los asesores, profesores y expertos, los cuales hacen varias correcciones y recomendaciones para la siguiente adaptación
ADAPTACIÓN FINAL	Descripción de los principales elementos trabajados en la adaptación: Estructura, textura, registro, rango dinámico, interpretación, estética, estilo y la asociación del trombón al bambuco con la flauta travesa y piano

Esta síntesis de los resultados, enfoca los aspectos más relevantes en los que se trabajaron y muestra un esquema general del proceso que se llevó a cabo con los resultados, cabe resaltar que, se pudo llegar a esta gracias a la asesoría de profesores y expertos sobre arreglos y adaptaciones.

Entre ellos se destaca la participación del director Harold Marín Valencia, profesor de la Licenciatura en Música en la Universidad Tecnológica de Pereira, quien ayuda a estructurar el contenido de los resultados y en la redacción de ellos, pues propuso ideas acerca de cómo realizar una buena adaptación de tal manera que se pudiera sustentar y describir con bases y fundamentos válidos a la comunidad académica musical en general, también fue el quien, a lo largo de la investigación resalto que el trombón, era el instrumento que creaba discusión al momento de involucrarse en este tipo de formatos, cuestionando la manera de asociar el trombón con la flauta traversa y el piano de tal modo que a la hora de interpretar la adaptación, no se presentara desbalances sonoros, desafinaciones e incluso una mala interpretación para el bambuco.

También el profesor José Manuel Gaviria Ayala, profesor de la Licenciatura en Música en la Universidad Tecnológica de Pereira, quien realizo correcciones con respecto a la redacción del proyecto y apporto textos para la investigación.

Con respecto a la revisión y aportes a las adaptaciones, se tomó la recomendación y opinión de los siguientes maestros:

El profesor Mauricio Zapata Galvis, profesor de Piano de la Licenciatura en Música en la Universidad Tecnológica de Pereira, quien, en la adaptación 1, recomendó que el piano fuera a dos manos y se destacara más por el acompañamiento rítmico y en la adaptación final dio opiniones positivas de la

adaptación, destacando que el piano tiene variedad y movimiento rítmico y una buena estructuración de los acordes, lo cual es de su agrado.

El profesor Ignacio Antonio Ríos Torres, profesor de Trombón de la Licenciatura en Música en la Universidad Tecnológica de Pereira y Director de la Banda Sinfónica de Pereira, enfatizo de que tanto la obra como la adaptación, tienen una tonalidad compleja por la cantidad de sostenidos, la afinación entre los instrumentos y el brillo que tiene gracias al registro utilizado en los instrumentos, lo cual obliga al interprete a tener una buena técnica y conocimiento pleno de su instrumento, en su opinión dice que el trombón en la adaptación le parece novedoso en el bambuco y que esta fácil de interpretar, teniendo en cuenta lo dicho anteriormente y que este proyecto es un buen referente para las próximas agrupaciones con formatos de este tipo.

El maestro German Posada Estrada, profesor de la Universidad de Antioquia, arreglista, director y bandolista, realizo un gran aporte acerca del origen y creación de la obra “Bochicaneando”, él dice que el maestro Luis Uribe Bueno compuso esta obra para la Estudiantina Bochica en Bogotá, esta fue una estudiantina muy importante en la historia de la música andina colombiana y la obra fue uno de los primeros bambucos escritos en 6/8, estando en auge el bambuco en $\frac{3}{4}$, lo cual genero cierto impacto y choque en la asimilación de esta nueva métrica en el bambuco.

10 CONCLUSIONES

- Al abordar e indagar en el análisis musical de "Bochicaneando," se destaca la manera en que Luis Uribe, juega con la armonía por medio de tonalizaciones, y encima de esta, desarrolla variados motivos melódicos a lo largo de la obra, resaltando las características del bambuco con su rítmica tradicional en cuanto a las acentuaciones.
- Al llevar a cabo el análisis musical, se tuvo en cuenta los parámetros que la música colombiana ha patentado a lo largo de su historia, y en específico del bambuco, enfatizando en la estructura, para brindar una mejor explicación de los aspectos y características melódicas, armónicas y rítmicas que el maestro Luis Uribe plasmo en esta obra.
- A lo largo de la investigación de este proyecto, se pudo definir las características y aspectos principales del bambuco "Bochicaneando", gracias al análisis musical y que sirvió para la elaboración de la adaptación; tales características como la estética, estilo, armonía y ritmo del bambuco tradicional colombiano,
- Para realizar la adaptación fue de vital importancia, involucrar conocimientos musicales obtenidos a lo largo de la carrera, enfocados a la instrumentación, orquestación, armonía, al género y obra musical al cual se iba a adaptar, lo cual no fue suficiente, por lo tanto, el proyecto obligo a hacer lecturas y entrevistas que indagaran más sobre estos temas.
- Al describir y realizar el proceso de la adaptación, se tuvo en cuenta que esta actividad está basada en el intento y error, por lo que se puede deducir que se fue muy detallista en el aspecto más relevante de la obra, que era como mantener la esencia del estilo del bambuco de tal

manera que estos tres instrumentos se asociaran adecuadamente, sin perder esa esencia.

- Se puede deducir que el trombón, como cualquier otro instrumento, tiene cabida en este género musical y en muchos otros, solo es cuestión de saber innovar y de tener las bases y conocimientos claros y necesarios sobre el género, para así saber involucrarlo en cualquier agrupación.
- La flauta, trombón y piano son instrumentos que tiene mucho potencial tanto solos como en una agrupación, pero juntarlos para el grupo de cámara fue un riesgo en muchos sentidos, tales como la organización y la estructura sonora y tímbrica de la adaptación, el ensamble de estos tres instrumentos, la interpretación adecuada de la obra, según como la trata el bambuco tradicional colombiano y por último la aceptación o rechazo por parte del público oyente de este género y de la comunidad académica.
- Se considera que la adaptación tiene un nivel interpretativo medio-alto para estudiantes universitarios, que hayan desarrollado bastante la técnica en su instrumento, pues cuenta con una tonalidad compleja (Bm-B), por la digitación que tiene en estos tres instrumentos, por lo tanto, los intérpretes, deben manejar muy bien esta tonalidad para así poder tocar esta obra.

11 RECOMENDACIONES

Estas recomendaciones van dirigidas a las personas que quieran hacer proyectos de investigación similares a este y a la comunidad académica musical.

- Antes de hacer la adaptación y el análisis como tal de una obra, es de suma importancia recolectar información acerca del género musical, tanto en físico como auditivo, conocer su historia y su evolución, pues esto es de vital importancia, ya que define en qué contexto se creó, por lo tanto, se puede tomar referencias que ayuden a la realización de la adaptación.
- En lo referente a la descripción del proceso de adaptación, la interiorización y la vivencia de la obra a través de distintas versiones encontradas, fueron claves para desarrollar mucho mejor la estructura de la adaptación, sin embargo, los temas tratados en las guías de orquestación permitieron expandir los conocimientos y plasmarlos directamente en la adaptación.
- Investigar, no solo en libros o en la web, dirigirse a los profesores o a expertos en el tema, ayuda mucho a desarrollar la idea y tener fundamentos a la hora de sustentarla, y obviamente estar dispuesto a recibir correcciones o recomendaciones por parte de ellos.
- Tener la versión original de la obra u otra hecha por el mismo autor para hacer la adaptación es la mejor opción, pues es de una fuente confiable e irrefutable.
- Fortalecer e incentivar más este campo de exploración que va dirigida a la creación de formatos instrumentales que no son comunes en un género determinado tanto a nivel local, nacional e internacional.

- Promover en las universidades, independientemente si tienen o no una carrera a fin con la música, agrupaciones musicales de todo tipo, ya sean de pequeñas o grandes, con el fin de dar a conocer las capacidades artísticas de las personas y dar espacios de recreación a la comunidad.
- El bambuco es un género que ha evolucionado en muchos aspectos a lo largo de su historia, pero que en cuestión de formatos instrumentales se ha mantenido firme, aunque en la actualidad, gracias a los eventos nacionales se les ha abierto una nueva modalidad que denominan libre, por lo que, al incursionar con este formato de grupo de cámara, abre campo a que se puedan explorar otras sonoridades en el género, se amplíe el repertorio para este tipo de agrupaciones que no son comunes y por supuesto que se promueva a la creación de estos.

12 BIBLIOGRAFÍA

VALENCIA, Victoriano. En: Cartilla de arreglos para banda nivel 1. Colombia, 2005. P.6-26.

REY, Jesús Alberto. En: Manual Básico para la Adaptación y Arreglo de Repertorio Vocal. Colombia, 2004.P.21

BELKIN, Alan. Orquestación Artística. Traducido por Camilo Bustamante Reyes. Yale University Press. 2001. Pg.3

IBÁÑEZ, Pedro M. Crónicas de Bogotá, Tomo 1, Pg 155.

CONFERENCIA PARA LA OCTAVA SEMANA DE LA MÚSICA Y LA MUSICOLOGÍA, INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA “CARLOS VEGA” (4 de noviembre de 2011, Argentina) El bambuco, música “nacional” de Colombia: entre costumbre, tradición inventada y exotismo. Martha Enna Rodríguez Melo.Pg.15

ROJAS, Martínez Axel Alejandro. estudios afrocolombianos aportes para un estado del arte, Memorias del Primer Coloquio Nacional de Estudios Afrocolombianos. Popayan. 2001. P.328.

MARTINEZ, Ossa Camilo Eduardo. Composición y Producción de bambucos y pasillo basado en estilo musical bogotano de la primera mitad del siglo xx. Maestro en Música con énfasis en Composición y Producción. Bogotá D.C. Pontificia Universidad Javeriana. 2009. Pg, 22-23

PAGAN-PÉREZ, William. En: Manual teórico para trombonistas jóvenes. Puerto Rico.2004.

LANDOLFI, Hugo. Introducción Curso de afinación Profesional de Pianos
Escuela de Tecnología Pianística. Buenos Aires. 1998-2013

13 WEBGRAFIA

<https://gsdgmusica.wordpress.com/2014/09/23/textura-musical/>

<https://geekland.eu/que-es-el-rango-dinamico-audio-ventajas/>

<https://musicaenmexico.com.mx/musicomania/glissando/>

<https://es.thefreedictionary.com/orquestaci%c3%b3n>

<http://www.entradagratis.com/enciclopedia-de-musica-y-danza/32512/INSTRUMENTACION-Y-ORQUESTACION.htm>

[http://patrimoniomusical.eafit.edu.co/handle/10784.1/2312.](http://patrimoniomusical.eafit.edu.co/handle/10784.1/2312)

<http://flautisimo.blogspot.com/2010/01/breve-historia-de-la-flauta-travesera.html>

<http://orfeoed.com/melomano/2012/articulos/guia-practica/voces-de-la-orquesta/la-flauta-2/>

<http://orfeoed.com/melomano/2012/articulos/guia-practica/voces-de-la-orquesta/el-trombon-2/>

<http://pianohistoria.blogspot.com/p/breve-historia-del-piano.html>

<https://culturizando.com/el-origen-de-un-invento-el-piano/>

<http://orfeoed.com/melomano/2012/articulos/guia-practica/piano/el-piano/>